

جامعة حلوان
كلية التربية الفنية
قسم التعبير المجسم

الإفادة من الأسلوب الهندسى فى الفن الإسلامى فى عمل أشكال خزفية معتمدة على العناصر المركبة والمجمعة

The utilization of the geometrical type of the Islamic art to preform ceramic forms depending on installed and constructed forms

رسالة دكتوراة مقدمه من

الباحث/ أشرف كمال الدين مصطفى صالح

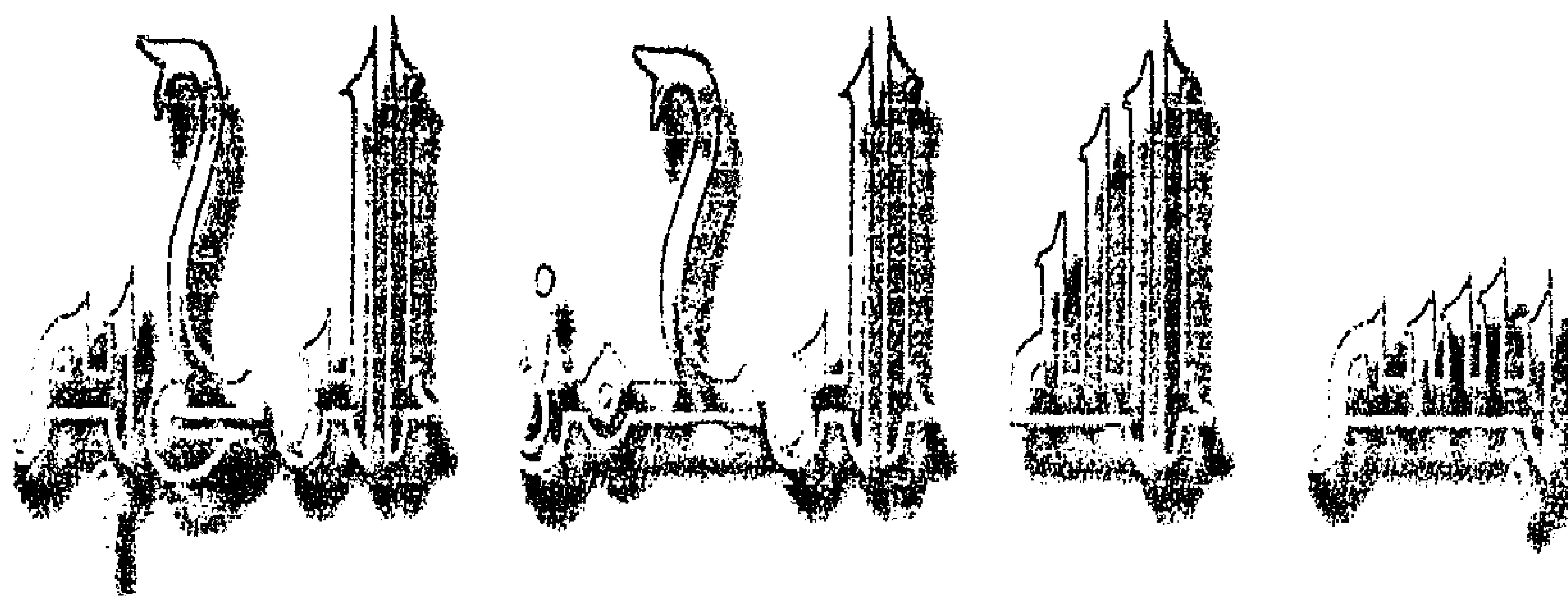
استكمالا لمتطلبات الحصول علي درجة
دكتوراة الفلسفة فى التربية الفنية تخصص"خزف"

إشراف

أ.د/ محروس أبو بكر عثمان
أستاذ الخزف ورئيس قسم التعبير
المجسم سابقا بكلية التربية الفنية

أ.د/ أمينة محمود كمال عبيد
أستاذ الخزف ووكيل الكلية
للدراسات العليا بكلية التربية الفنية

٢٠٠٦


بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة حلوان
كلية التربية الفنية
الدراسات العليا

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار لجنة المناقشة والحكم

اجتمعت فى كلية التربية الفنية - جامعة حلوان، لجنة المناقشة والحكم فى تمام الساعة الحادية عشرة من يوم الخميس الموافق ١٣/٧/٢٠٠٦م، و ذلك بناءا على قرار السيد الأستاذ الدكتور/ نائب رئيس جامعة حلوان للدراسات العليا فى ٢٠٠٦/٦/١م ، والمشكلة من الأساتذة:

- الأستاذ الدكتور/ **محروس أبو بكر عثمان** مشرفا ومقررا
  أستاذ الخزف و رئيس قسم التعبير المجسم سابقا
- الأستاذ الدكتور / **أمينة محمود كمال عبيد** مشرفا
  أستاذ الخزف و وكيل الكلية للدراسات العليا
- الأستاذ الدكتور / **السيد محمد السيد محمد** عضوا داخليا
  أستاذ الخزف و رئيس قسم التعبير المجسم سابقا
- الأستاذ الدكتور / **عفاف مصطفى عبد الدايم** عضوا خارجيا
  الأستاذ المتفرغ و وكيل كلية التربية النوعية - جامعة القاهرة- سابقا

وذلك لمناقشة رسالة الدكتوراة المقدمة من الباحث / **أشرف كمال الدين مصطفى صالح**، لنيل درجة دكتوراة الفلسفة فى التربية الفنية تخصص خزف وموضوعها / **الإفادة من الأسلوب الهندسى فى الفن الإسلامى فى عمل أشكال خزفية معتمدة على العناصر المركبة والمجمعة.**

وبعد مناقشة الباحث مناقشة علنية، ترى اللجنة قبول الرسالة، وتوصى بمنح الدارس درجة دكتوراة الفلسفة فى التربية الفنية تخصص خزف

أعضاء اللجنة:	التوقيع
أ. د / محروس أبو بكر عثمان	
أ. د / أمينة محمود كمال عبيد	
أ. د / السيد محمد السيد محمد	
أ. د / عفاف مصطفى عبد الدايم	

١٩/٧/٢٠٠٦

شكر وتقـــدير

بسم الله الرحمن الرحيم

" اقرأ وربك الأكرم * الذى علم بالقلم * علم الإنسان ما لم يعلم "

صدق الله العظيم

الحمد لله الذى هدانى لهذا وما كنت لاهتدى لو لا أن هدانى الله

أتوجه إلى الله العلى القدير بكل الحمد والشكر أن يسر لى طريقا للعلم وهدانى إلى ما اهتديت إليه، كما أتوجه بجزيل الشكر وخالص العرفان والتقدير إلى الأستاذ الدكتور/ محروس أبو بكر عثمان أستاذ الخزف ورئيس قسم التعبير المجسم سابقا لتفضله بقبول الإشراف على هذه الرسالة وعلى معاونته لى بخير ما يعين العالم والأستاذ والفنان والأب، كما أتوجه بجزيل الشكر و الاحترام والتقدير للأستاذ الدكتور / أمينة محمود كمال عبيد أستاذ الخزف و وكيل الكلية للدراسات العليا لكل ما قدمته لى من جهد وعلم و عطاء، وحيث لا يكفى الشكر مقابلا لما قدماه لى فأدعو الله أن يجزيهم خيرا عن كل ما قدماه.

كما أتقدم بكل الشكر والاحترام والتقدير لأساتذتى، السادة أعضاء لجنة المناقشة والحكم، الأستاذ الدكتور / السيد محمد السيد، أستاذ الخزف ورئيس قسم التعبير المجسم سابقا، والأستاذ الدكتور/ عفاف مصطفى عبد الدايم الأستاذ المتفرغ و وكيل كلية التربية النوعية سابقا - جامعة القاهرة.

و أخيرا أتوجه بكل الشكر والحب والتقدير

لكل من قدم لى عونا فى هذا البحث

الباحث

الفهرس

فهرس الموضوعات

الفصل الأول **خلفية البحث ومشكلته**	
خلفية البحث	٣
الشكل الخزفى بين الهندسيات الإسلامية والتجهيز فى الفراغ	٦
مشكلة البحث	٨
هدف البحث	٨
فروض البحث	٩
حدود البحث	١٠
منهجية البحث	١١
أولا الإطار النظرى	١١
ثانيا الإطار العملى	١١
المصطلحات	١٢
فن التجهيز فى الفراغ Installation Art	١٢
فنون ما بعد الحداثة Postmodernism	١٢
الجوريزم algorism	١٣
الدراسات المرتبطة	١٤
الفصل الثاني **التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية**	
مقدمة	٢٣
نبذة تاريخية عن الفن الإسلامى	٢٧
الفن الإسلامى وتأثره بالحضارات السابقة	٢٨
تأثر الفنون الإسلامية بتعاقبها الزمني	٣١
لمحة فلسفية عن الفن الإسلامى	٣٤
اللامحكاة وفنون الشرق القديم	٣٧
التجريد	٣٩
الهندسيات الإسلامية	٤٢
الألفة والتآلف فى الفن الإسلامى	٤٤
- أولا الجانب التفكيرى	٤٥
- ثانيا الجانب الإدراكى	٤٥
- ثالثا الجانب الفنى	٤٦
تحليل عناصر الشكل الجمالية فى الفن الإسلامى	٤٧

- العنصر الأول: النقطة	٤٧
- العنصر الثانى: هو الخط الكتابى	٤٨
- العنصر الثالث: الأرابيسك	٥٠
- العنصر الرابع:التصوير	٥١
- العنصر الخامس: الضوء	٥٣
- العنصر السادس: الخامة	٥٤
- العنصر السابع: العمارة الإسلامية	٥٥
تنوع العمارة الإسلامية	٥٧
تأثير الفنون الإسلامية على الحضارة الغربية	٦٠
أثر الخط العربى فى الفنون الأوروبية	٦١
الفنون الإسلامية المعاصرة	٦٥
الجوريزم	٧٤
لمحة فلسفية عن فن التجهيز فى الفراغ	٧٨
الحداثة	٧٨
ما بعد الحداثة	٨١
أ - السمات الشكلية لما بعد الحداثة	٨٣
ب - السمات الجوهرية لفنون ما بعد الحداثة	٨٥
فنون ما بعد الحداثة و فن التجهيز فى الفراغ	٨٦
الواقعية الجديدة	٨٧
الفن المفاهيمى	٨٨
فن الأداء	٨٩
فن البيئة	٩٠
فن التجهيز فى الفراغ	٩١
تعريف كتاب الفن فى القرن العشرين	٩٢
تعريف آيان شلفرز Ian Chilvers	٩٢
تعريف روبرت اتكينز Robert Atkins	٩٢
تعريف نيكولاس دى اوليفيرا Nicolas De Oliveira	٩٣
تعريف مهدى مطشر	٩٤
تعريف عادل ثروت	٩٤
تلخيص الباحث للتعريفات	٩٥
البعد الفلسفى لفن التجهيز فى الفراغ	٩٦
الخلفية التاريخية القديمة لفن التجهيز فى الفراغ	٩٨
الفن الإسلامى والتجهيز فى الفراغ	٩٨
العلاقات بين الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ	٩٩

الفن الحديث وأثره فى فن التجهيز فى الفراغ	١٠٤
الملامح الفلسفية والشكلية للخزف الحديث	١٠٧
السمات الفلسفية للخزف الحديث	١١١
الخزف الحديث بين الفن التطبيقى والتعبيرى	١١٤
التقنية والخزف الحديث	١١٥
العلاقة بين المحاور الثلاثة	١٢٦
الفصل الثالث **التحليل الشكلى للهندسيات الإسلامية والخزف المركب**	
- المثلث	١٣٢
- المربع	١٣٣
- السداسى	١٣٦
- الخماسى	١٣٧
أنواع الشبكيات ونظم التكرار	١٣٩
- التكرار العادى	١٣٩
- التكرار العكسى	١٣٩
- التكرار المائل	١٤٠
- التكرار المركب	١٤١
الفن الحسابى	١٥٤
تحليل بعض الهندسيات التركيبية والتجميعية فى العمارة الإسلامية	١٦٠
تحليل المجموعة الأولى - من مسجد السلطان حسن	١٦٠
تحليل المجموعة الثانية - من مسجد الرفاعى	١٦٣
تحليل المجموعة الثالثة - من مسجد احمد ابن طولون	١٦٦
تحليل المجموعة الرابعة - من الجامع الأزرق	١٦٨
تحليل المجموعة الخامسة - من وكالة الغورى	١٧٠
تحليل المجموعة السادسة - من بيت السحيمى	١٧٢
تحليل المجموعة السابعة - من بيت السحيمى	١٧٤
تحليل المجموعة الثامنة - من بيت السحيمى	١٧٦
تحليل المجموعة التاسعة - من بيت الكريتلية	١٧٨
تحليل المجموعة العاشرة - من بيت الكريتلية	١٨٠
تحليل المجموعة الحادية عشر - من بيت الكريتلية	١٨٢
تحليل المجموعة الثانية عشر - من بيت الكريتلية	١٨٤
الاتجاه التركيبى والتجميعى فى فن الخزف	١٨٦
تحليل بعض الأعمال الخزفية التركيبية والتجميعية	١٨٧
أولا الفنانين المصريين	١٨٧

العمل الأول - محى الدين حسين	١٨٧
العمل الثاني - محروس أبو بكر عثمان	١٨٩
العمل الثالث- تهاني محمد نصر العادلى	١٩٠
العمل الرابع - طه يوسف طه	١٩٢
ثانيا الفنانين الأجانب	١٩٤
العمل السادس - نينو كاروزو	١٩٤
العمل السابع - ماريك كيكولا	١٩٧
العمل الثامن - ماهموت دورموس	١٩٩
العمل التاسع - جريتى فانى جيدنلويجى	٢٠٠
العمل العاشر- سارة باركر	٢٠٢
العمل الحادى عشر - لو بن تشانج	٢٠٣
الفصل الرابع **محاور التصميم والتطبيقات الخزفية**	
مقدمة الفصل	٢٠٧
أولا التجسيم بإضافة البعد الثالث	٢٠٨
ثانيا التجسيم باستطالة تجسيم البعد الثالث	٢٠٩
ثالثا التجسيم من خلال المنظور	٢١٣
تصميمات التجربة و محاور البحث	٢١٦
أولا: الاستفادة من الفن الإسلامى	٢١٦
ثانيا: الاستفادة من فن التجهيز فى الفراغ والفن الحسابى	٢١٨
ثالثا:الاستفادة من سمات الخزف المعاصر	٢٢٠
نماذج لتصميم تجربة البحث	٢٢١
محاور تصميم تجربة البحث	٢٢٧
تجـربة البحث	٢٣٠
العمل الأول	٢٣٠
العمل الثانى	٢٣٤
العمل الثالث	٢٣٨
العمل الرابع	٢٤٢
العمل الخامس	٢٤٥
العمل السادس	٢٤٩
العمل السابع	٢٥٣
العمل الثامن	٢٥٦
العمل التاسع	٢٦٠
العمل العاشر	٢٦٤

العمل الحادى عشر	٢٦٨
النتائج والتوصيات	٢٧١
أولا: النتائج	٢٧٣
ثانيا: التوصيات	٢٧٧
المراجع	٢٧٩
أولا: الرسائل العلمية	٢٨١
ثانيا: المراجع العربية	٢٨٣
ثالثا: المراجع الإنجليزية	٢٨٥
ملخص البحث العربى	٢٨٧
Research Summary	١

فهرس الصور والأشكال

الفصل الثاني التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية	
(صورة ١) فسيفساء هندسي من قصر خربة المفجر	٢٩
(صورة ٢) من الخزف ذى البريق المعدني- العصر الفاطمى	٣٩
(شكل ١) حركة وتراكب الخط الهندسي الإسلامي	٤٣
(صورة ٣) خزف مزخرف بطلاء زجاجي ازرق - العصر المملوكي	٤٤
(صورة ٤) النقطة من خلال التشكيلات الرخامية – بيت الكريتلية	٤٨
(صورة ٥) الخط العربي- نسبه وهندسياته وتطبيقاته	٤٩
(صورة ٦) الأرابيسك وصياغاته المتعددة على الأسطح والخامات	٥١
(صورة ٧) التصوير من مخطوط الشهنامة – استنبول	٥٢
(صورة ٨) احد العناصر المعمارية من بيت الكريتلية لتوزيع الضوء	٥٤
(صورة ٩)التوافق بين خامات الخشب والحجر في منظومة متكاملة	٥٥
(صورة ١٠) المدخل الضيق لفناء بيت السحيمى	٥٧
(صورة ١١)المآذن كأحد العناصر المعمارية	٥٩
(صورة ١٢)بول كلي والخط العربي	٦١
(صورة ١٣) بيكاسو والفن العربي	٦٣
(صورة ١٤) الهندسيات الإسلامية ولوحة موندريان	٦٤
(صورة ١٥) عبد الرحمن النشار- مستوحى من الفن الإسلامي	٦٥
(صورة ١٦) محمد الشعراوى – خزف مستوحى من الخط العربي	٦٦
(صورة ١٧) صالح رضا – مجموعة من وحدات الأرابيسك	٦٧
(صورة ١٨) مسجد أغادير – طهران	٦٩
(صورة ١٩) العمارة الإسلامية الحديثة	٧٠
(صورة ٢٠) سعيد الصدر – البريق المعدني	٧١
(صورة ٢١) محمود كمال عبيد – الرسم بالألوان فوق الطلاء	٧٢
(صورة ٢٢) أمينة عبيد – من وحى التراث الإسلامى	73
(صورة ٢٣) حسن عبد الحميد- تشكيل خزفي إسلامي	73
(صورة ٢٤) فن قائم على الجوريزم من خلال الحاسب الآلي	٧٥
(صورة ٢٥) مجموعة من الأعمال المجسمة القائمة على الجوريزم	٧٦
(صورة ٢٦) مارسيل دو شامب -الواقعية الجديدة	٨٧
(صورة ٢٧) جوزيف كوزس - من الفن المفاهيمى	٨٨
(صورة ٢٨) روبرت سمبسون - فن البيئة	٩٠

(صورة ٢٩) جون رولوف - فن التجهيز فى الفراغ	٩١
(صورة ٣٠) الفن الإسلامى والتجهيز فى الفراغ	٩٩
(صورة ٣١) الفراغ داخل العمل وخارجه	١٠٠
(صورة ٣٢) الخامات المتعددة	١٠١
(صورة ٣٣) الزمان والمكان	١٠٣
(صورة ٣٤) ناعوم جابو- المدرسة البنائية و الفراغ	١٠٥
(صورة ٣٥) فخار من نقادة الثانية	١٠٧
(صورة ٣٦) مسرجة من العصر الأموى	١٠٨
(صورة ٣٧) خزف موراى	١٠٩
(صورة ٣٨) ملامح الخزف الحديث من دول العالم المختلفة	١١٣
(صورة ٣٩) الخزف التعبيرى الحديث بين التقنية والفلسفة	١١٦
(صورة ٤٠) أثر الحداثة فى الخزف الوظيفى	١١٧
(صورة ٤١) محروس أبو بكر عثمان - خزف معاصر	١٢١
(صورة ٤٢) ليلى محمد على السنديونى- خزف معاصر	١٢٢
(صورة ٤٣) آمال مريود – سوريا - خزف معاصر	١٢٣
(صورة ٤٤) زوزا بانونهالمى – المجر- خزف معاصر	١٢٤
(صورة ٤٥) ميلتيم تايا - تركيا- خزف معاصر	١٢٥
الفصل الثالث **التحليل الشكلى للهندسيات الإسلامية والخزف المركب**	
(شكل ٢) المثلث	١٣٢
(شكل ٣) نسب المثلث	١٣٣
(شكل ٤) المربع	١٣٣
(شكل ٥) المربع المتداخل	١٣٤
(شكل ٦) نسب المربع المتداخل	١٣٥
(شكل ٧) علاقة النسب بين المربع والمستطيل	١٣٥
(شكل ٨) نسب المستطيل	١٣٥
(شكل ٩)رسم السداسى	١٣٦
(شكل ١٠) نسب الشكل السداسى	١٣٦
(شكل ١١) رسم الخماسى	١٣٧
(شكل ١٢) نسب الشكل الخماسى	١٣٨
(شكل ١٣) التكرار العادى	١٣٩
(شكل ١٤) التكرار العكسى	١٤٠
(شكل ١٥) التكرار المائل	١٤٠

(شكل ١٦) التكرار المركب	١٤١
(شكل ١٧) التكرار المركب	١٤١
(جدول ١) النماذج التكرارية - احمد عبد الكريم	١٤٢
(جدول ٢) النماذج التكرارية - احمد عبد الكريم	١٤٣
(جدول ٣) النماذج التكرارية - احمد عبد الكريم	١٤٤
(شكل ١٨) مجموعة من الأشكال الهندسية تتبع النظام الشبكي للمربع	١٤٥
(شكل ١٩) الأساس الهندسي للنجوم الإسلامية	١٤٦
(شكل ٢٠) تراكب المفردات الهندسية البسيطة	١٤٧
(شكل ٢١) أسس بناء شبكية من النجمة الثمانية	١٤٨
(شكل ٢٢) الهندسيات الإسلامية وتغير الشكل لتغير اسلوب التكرار	١٤٩
(شكل ٢٣) الهندسيات الإسلامية والحذف والإضافة	١٥٠
(شكل ٢٤) التكرار والإحساس بالامتداد اللانهائى	١٥١
(شكل ٢٥) تكرار المفردات و ملء المساحات	١٥٢
(شكل ٢٦) العرائس وتعدد نتائج الشبكية الواحدة	١٥٣
(شكل ٢٧)النسب والعلاقات الرياضية والحسابية للمفردة والشبكية	١٥٥
(صورة ٤٦) جورج و . هارت - مجسم من الفن الحسابى من الخشب	١٥٦
(صورة ٤٧) ربيد هليكس - مجسم من الفن الحسابى من المعدن	١٥٧
(صورة ٤٨) باتريشيا لاى ، ماتيو – تجهيز خزفى فى الفراغ	١٥٩
(صورة 49) تحليل المجموعة الأولى من مسجد السلطان حسن	162
(صورة ٥٠) تحليل المجموعة الثانية من مسجد الرفاعي	١٦٥
(صورة ٥١) تحليل المجموعة الثالثة من مسجد احمد ابن طولون	١٦٧
(صورة ٥٢) تحليل المجموعة الرابعة من الجامع الأزرق	١٦٩
(صورة ٥٣) تحليل المجموعة الخامسة من وكالة الغورى	١٧١
(صورة ٥٤) تحليل المجموعة السادسة من بيت السحيمى	١٧٣
(صورة ٥٥) تحليل المجموعة السابعة من بيت السحيمى	١٧٥
(صورة ٥٦) تحليل المجموعة الثامنة من بيت السحيمى	١٧٧
(صورة ٥٧) تحليل المجموعة التاسعة من بيت الكريتلية	١٧٩
(صورة ٥٨) تحليل المجموعة العاشرة من بيت الكريتلية	١٨١
(صورة ٥٩) تحليل المجموعة الحادية عشر من بيت الكريتلية	١٨٣
(صورة ٦٠) تحليل المجموعة الثانية عشر من بيت الكريتلية	١٨٥
(صورة ٦١) العمل الأول - محى الدين حسين	١٨٨
(صورة ٦٢) العمل الثاني – محروس أبو بكر عثمان	١٩١
(صورة ٦٣) العمل الثالث- تهانى محمد نصر العادلى	١٩١
(صورة ٦٤) العمل الرابع - طه يوسف طه	١٩٣

(صورة ٦٥) العمل السادس - نينو كاروزو	١٩٥
(صورة ٦٦) العمل السادس - نينو كاروزو	١٩٦
(صورة ٦٧) العمل السابع - ماريك كيكولا	١٩٨
(صورة ٦٨) العمل الثامن - ماهموت دورموس	١٩٨
(صورة ٦٩) العمل التاسع - جريتي فاني جيدنلويجي	٢٠١
(صورة ٧٠) العمل العاشر - سارة باركر	٢٠١
الفصل الرابع **محاور التصميم والتطبيقات الخزفية**	
(شكل ٢٨) تجسيم مسطح هندسي	٢٠٨
(شكل ٢٩) شكل يوضح إمكانية الامتداد الأفقي للمقرنص	٢١٠
(شكل٣٠) شكل يوضح الامتداد الرأسي للمقرنص ونظام إنشاءه	٢١١
(شكل ٣١) انتقال المقرنص في اتجاهات وحدود مختلفة	٢١٢
(شكل٣٢) شكل يوضح الشكل السداسي و علاقته بالمكعب	٢١٤
(شكل ٣٣) شكل يوضح مجموعة من الأشكال المرسومة باسلوب منظوري للإيحاء بالمجسمات	٢١٥
(شكل ٣٤) نموذج للهندسيات الإسلامية	٢٢١
(شكل ٣٥) نموذج لتحديد مستويات التجسيم	٢٢٢
(شكل ٣٦) تصميم شكل من خلال التجسيم البسيط لعدد من الأشكال المنظمة في الفراغ	٢٢٢
(شكل ٣٧) نموذج آخر للشبكيات الإسلامية	٢٢٣
(شكل ٣٨) تحديد مستويات التجسيم	٢٢٣
(شكل ٣٩) التجسيم باسلوب آخر	٢٢٤
(شكل٤٠) تصميم لنموذج خلفي لشكل خزفي	٢٢٤
(شكل ٤١) شكل يوضح تصميم لأشكال معتمدة على المقرنص من خلال شبكيات بسيطة من تصميم الباحث	٢٢٥
(شكل ٤٢) شكل يوضح استخدام البعد الثالث في تجسيم أشكال معتمدة على المقرنص	٢٢٥
(شكل ٤٣) السداسي والمكعب كمنظور	226
(صورة ٧١) العمل الأول	٢٣٢
(صورة ٧٢) العمل الأول	٢٣٣
(صورة ٧٣) العمل الأول	٢٣٣
(صورة ٧٤) العمل الثاني	٢٣٦
(صورة ٧٥) العمل الثاني	٢٣٧

(صورة ٧٦) العمل الثانى	٢٣٧
(صورة ٧٧) العمل الثالث	٢٤٠
(صورة ٧٨) العمل الثالث	٢٤١
(صورة ٧٩) العمل الثالث	٢٤١
(صورة ٨٠) العمل الرابع	٢٤٣
(صورة ٨١) العمل الرابع	٢٤٤
(صورة ٨٢) العمل الرابع	٢٤٤
(صورة ٨٣) العمل الخامس	٢٤٧
(صورة ٨٤) العمل الخامس	٢٤٨
(صورة ٨٥) العمل الخامس	٢٤٨
(صورة ٨٦) العمل السادس	٢٥١
(صورة ٨٧) العمل السادس	٢٥٢
(صورة ٨٨) العمل السادس	٢٥٢
(صورة ٨٩) العمل السابع	٢٥٥
(صورة ٩٠) العمل السابع	٢٥٥
(صورة ٩١) العمل الثامن	٢٥٧
(صورة ٩٢) العمل الثامن	٢٥٨
(صورة ٩٣) العمل الثامن	٢٥٩
(صورة ٩٤) العمل التاسع	٢٦٢
(صورة ٩٥) العمل التاسع	٢٦٣
(صورة ٩٦) العمل التاسع	٢٦٣
(صورة ٩٧) العمل العاشر	٢٦٦
(صورة ٩٨) العمل العاشر	٢٦٧
(صورة ٩٩) العمل العاشر	٢٦٧
(صورة ١٠٠) العمل الحادى عشر	٢٦٩
(صورة ١٠١) العمل الحادى عشر	٢٧٠
(صورة ١٠٢) العمل الحادى عشر	٢٧٠

الفصل الأول
خلفية البحث ومشكلته

- خلفية البحث
- مشكلة البحث
- هدف البحث
- فروض البحث
- حدود البحث
- منهجية البحث
- المصطلحات
- الدراسات المرتبطة

الفصل الأول
خلفية البحث ومشكلته

خلفية البحث:

اتخذت الفنون المعاصرة أشكالا مختلفة فى الشكل والمضمون والاتجاه الفلسفى بما يتناسب والحياة المعاصرة فى القرن العشرين والواحد والعشرين وما فيهما من تكنولوجيا ووسائل اتصالات وتطور فى العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وتطور معها شكل الفن وفلسفته بناءا على تلك المتغيرات، فإذا كان الفن مرآة تعكس شكل الحياة الإنسانية فى كل عصر من العصور، فمن الطبيعى أن تتأثر الفنون بفلسفة العصر الحديث وتكنولوجياته، ليظهر شكل جديد من الفنون يطلق عليه النقاد والفنانين فنون ما بعد الحداثة، وهى المرحلة المؤرخ بدايتها بأواخر القرن العشرين أو بين الستينيات و السبعينيات من ذلك القرن، وقد حملت تلك الفنون فلسفة مغايرة لفلسفة فنون الحداثة حيث صنفها النقاد تحت اتجاه الفلسفة التفكيكية، وهو توجه مضاد لمفاهيم الفن الحديث ومركزيته الأوروبية التى سيطرت على شكل الفن فى العالم لحقبة طويلة، فرضت من خلالها أشكالا من الفنون لا يتفاعل معها كل مستويات البشر بل كانت تنشط من خلال مجموعة متخصصة من الفنانين والنقاد والمشاهدين الذين هم على دراية بفلسفتها ومضامينها المتخصصة، واتجهت فنون ما بعد الحداثة إلى الاقتراب من الحياة الواقعية التى يعيشها الإنسان العادى وذلك من خلال استخدام عناصر من الحياة اليومية كمفردات للعمل الفنى كاستخدام معلبات الأطعمة وأجزاء السيارات والدراجات واستخدام الأرض الطبيعية من رمال وأحجار وانهار وبحيرات والأماكن ذات الطبيعة الأثرية، فلم تعد فنون التراث حكرا على أهل بلدانها بل أصبح التراث الإنسانى منبع تستقى منه فنون ما بعد الحداثة والتى تهدف للتواصل الإنسانى باختلاف المكان والزمان كشكل من أشكال إعادة رؤية الآخر الذى انفتح على العالم فى عصر العولمة.

والتراث الإنسانى المتمثل فى الفنون هو عنصر هام فى تكوين شخصية الإنسان المعاصر، فهو رصد لما كان عليه حال الآباء والأجداد ويزيد من

تفسير الموروثات الثقافية والعادات والتقاليد التى من خلالها نتعرف على الإنسان المعاصر أو (الآخر)، وتراثنا هو ماضينا الذى ينبغى أن نبحث فيه لنتمكن من أن نفسر شخصيتنا المعاصرة من خلال فن معاصر.
و الفن الإسلامى فن قائم على فكر وثقافة وعقيدة ممتدة حتى يومنا هذا، وتمتد جذورها إلى ألف وأربعمائة عام حتى أصبحت تراث بالرغم من كونها لاتزال حية بيننا، و ظل فن هذا التراث مسيطرا على فنون العرب حتى وقت قريب بل يظل جزء من حياتنا اليومية المعاصرة وهو فن ملتصق بفكر وثقافة الإنسان العربى المسلم الذى هو محور للقضايا المثارة عالميا نظرا للأحداث السياسية والدولية الراهنة، وحيث أن الفن الذى لا يخدم المجتمع فن لا نفع منه فيرى الباحث ضرورة دراسة الفن الإسلامى كأحد العناصر الثقافية التى أثرت فى تكوين شخصية الإنسان العربى المعاصر ودراسة فنون ما بعد الحداثة التى تهدف إلى التفاعل مع الآخر وإعادة قراءته، وساعد فى ذلك أن الفن الإسلامى نفسه قد تأثر بالحضارات السابقة واثر فى الفنون والحضارات المعاصرة

" يجب أن يكون من الملاحظ انه بينما شعر الفنانين فى دول أوروبا وأمريكا بتأثير الفن والعمارة الإسلامية، فان النقيض يحدث أيضا، فالفن الإسلامى والعمارة قد بدأت فى التأثر بفنون الغرب و تكنولوجياته"[1]

ويتميز الفن الإسلامى بتواجده فى كافة عناصر العمارة الإسلامية وفى كل أشكالها وفى فنون أدوات الحياة اليومية، مما يسمح للعين أن تراه فى كل مكان يمكن أن تنظر إليه، فإننا نجد الهندسيات الإسلامية على الأرضيات وفى الأسقف وفى قطع الأثاث وغير ذلك، مما تبدو للعين كعناصر مركبة ومجمعة فى أشكال يربط بينهم جميعا شيئا واحدا وهو وحدة الأساس الذى صيغت من خلاله كل تلك العناصر، ولا نجد مثل تلك السمة كأكثر ما تكون مثلما نجدها فى الفن الإسلامى وتلك السمة (تنظيم عدد من العناصر فى الفراغ) تبدو وقد أخذت مكانا هاما فى فنون ما بعد الحداثة والتى يطلق عليها الأعمال المركبة أو المجمعة أو التجهيز فى

---

١ http://www.islamicart.com/ main/architecture/impact.html

الفراغ (Installation art), وان كانت تحمل شكلا ومضمونا فلسفيا مختلفا إلى حد ما، إلا أن الباحث يرى فى ذلك التشابه إمكانية الاستفادة من ذلك فى مجال فن الخزف.

يتخذ فن الخزف موقعه بين الفنون المعاصرة كغيره من الفنون التى خرجت عن شكلها المألوف إذ يخرج من حيز الاستخدام الوظيفى إلى الفن التعبيرى، و قد استخدم فن الخزف الحديث التقنيات المتعددة للوصول إلى تحقيق القيم التى يهدف إليها الفنان، وتشمل تلك التقنيات طرق التشكيل المختلفة من شرائح وتشكيل باليد الحرة واستخدام الآلة أحيانا إلى جوار التشكيل اليدوى، كما يستخدم الفنان الطينات المختلفة ويعمل على تركيبها بالشكل المناسب للعمل الذى يقوم بتنفيذه، ويضيف خامات غير الطينات والتى تصلح للمعالجات الحرارية كالمعادن والزجاج ويتغير الشكل بين مسطح ومجسم، عضوى و هندسى، ويتكون من قطعة واحدة أو يتراكب من أكثر من جزء، ويستخدم الفنان الخزاف الطلاءات الزجاجية المختلفة سواء التى يقوم بتركيبها أو الجاهزة والتى يمكن أن يضيف إليها مساعدات الصهر والمواد الملونة وغيرها لتغيير خواصها بما يتناسب وما يهدف إليه، ويرى الباحث انه بالرغم من كون خامة الطين من الخامات التى توصف بالطواعية الشديدة التى يقابلها عضوية الشكل، إلا أن المعالجات الحرارية شديدة القسوة و صلادة السطح الخزفى بعد الحريق والتى يمكن أن تؤدى إلى خدش سطح معدنى يمكن أن يقابلها هندسية الشكل وهو المحور الأول فى هدف البحث، كما أن الهندسيات الخزفية يقابلها بعض الاختلافات فى الآراء مما يساعد فى أن يقف المشاهد أمام العمل وإثارة المناقشة فعنصر الغرابة فى العمل الفنى هام فى موضوع وفلسفة الفنون المعاصرة.

الشكل الخزفى بين الهندسيات الإسلامية والتجهيز فى الفراغ:

حيث اتخذ الشكل الخزفى فى القرن العشرين والواحد والعشرين اتجاهات مختلفة تماما كالمجالات الأخرى من الفنون، وساعد فى ذلك إمكانيات خامة الطينات والطلاءات فى إنتاج أشكال متنوعة ومتغيرة من حيث الشكل واللون والملمس لتؤدى إلى قيم تعبيرية مختلفة بصياغات تشكيلية متعددة كالتعبيرية والتجريدية واتجاهات المذاهب والمدارس الفنية المختلفة والتى تتوافق مع كل عصر وفلسفته وأساليبه التشكيلية، وتتجه فنون ما بعد الحداثة إلى الاهتمام بالإنسان والمكان

" فالعمل الفنى لابد أن يدعو للتأمل ويثير فى المتلقى (المشاهد) التساؤل. أى البحث عن مضمون لهذا العمل لان العمل الفنى عبارة عن وحدة بين الشكل والمضمون يحوى هذا التكامل. والجانب الآخر المهم هو (جغرافية المكان) إذ لم يعد العمل سجين جدار، بل ينطلق فى جميع أبعاد المكان، رأسيا وأفقيا ليشفها كجزء منه، وهى جزء منه، وهنا تتضح أهمية التجهيز فى الفراغ، إذ أصبح المكان عنصر من مكونات العمل الفنى، تراعى فيه معمارية وجغرافية المكان" [1]

يؤدى اهتمام فنون ما بعد الحداثة بالنواحى الإنسانية وإعادة التعرف على الأخر إلى الاهتمام بالتعددية الثقافية والحضارات التى هى نتاج الثقافة البشرية

" لا يمكن أن ترى التعددية الثقافية، دون منظور الحداثة إذ أن التحديث يعنى عملية تقبل عناصر عن حضارات وثقافات أخرى قد تكون مختلفة للغاية " [2]

---

[1] مهدى مطشر: الموضوعية Installation, الندوة الدولية الموازية لبينالى القاهرة الدولى السادس، ١٩٩٩.

[2] فاسلان هوينجر: الانثروبولوجيا والحداثة، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو، ديسمبر، ١٩٩٧، ص: ١١٦

وهكذا يرى الباحث إمكانية توافق المحاور الثلاثة للبحث وهى:

أولا التشكيل الخزفى:
الذى يعتمد فى العصر الحديث على تعدد التقنيات و اتساع مفهومه الفلسفى و الشكلى كفن من الفنون التعبيرية إلى جوار كونه فن وظيفى

ثانيا التراث الإسلامى:
الذى يمتد تأثيره وتأثره بعدد من الحضارات والفنون، والذى يتميز بأنه فن قائم على فلسفة وثقافة لازالت ممتدة حتى يومنا هذا لامتداد العقيدة التى نشأ من خلالها.

ثالثا فنون التجهيز فى الفراغ:
يرى الباحث فى فنون ما بعد الحداثة اتجاهات فلسفية وتشكيلية يمكن من خلالها إنتاج أشكال من فن الخزف تتناسب وفلسفة العصر الحديث ولا تتعارض مع الاستفادة من فنون الطرز بل تهدف هذه الفنون إلى التواصل الحضارى وهو أيضا ما تهدف إليه الأبحاث والدراسات التى ينبغى أن تكون فى خدمة المجتمع

مشكلة البحث:

يحاول الباحث استخلاص محاور تصميمية لأشكال خزفية معاصرة من خلال الربط بين النتائج التحليلية لهندسيات الفن الإسلامى، وإيجاد علاقة بين عدد من الأشكال الخزفية المختلفة تربط بينهم الخطوط الخارجية والداخلية وشكل الفراغ الداخلى والخارجى المحيط بالشكل، لتتراكب الأشكال الخزفية فى الفراغ وتتفاعل مع بعضها البعض كوحدة واحدة.

وتتحدد مشكلة البحث فى التساؤل التالى:
هل يمكن الاستفادة فى مجال التشكيل الخزفى من الهندسيات الإسلامية لعمل أشكال خزفية هندسية تتجمع وتتراكب لتشكل وحدة واحدة منظمة فى الفراغ

هدف البحث:

استخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية قائمة على الاستفادة من الدراسات التحليلية للهندسيات الإسلامية لإنتاج أشكال مجمعة ومركبة من شكلين أو ثلاثة أو أكثر كعمل واحد منظم فى الفراغ

تحقيق تجربة ذاتية لتحقيق الفكر التركيبى التجميعى المعتمد على الاتجاه الهندسى كأساس له

فروض البحث:

- يمكن إيجاد محاور مبتكرة تساهم فى إيجاد قيم فنية متنوعة فى مجال الخزف، يتوافر فيها الأصالة من خلال فنون التراث والمعاصرة فى التناول

- إمكانية الاستفادة من الهندسيات الإسلامية فى تشكيل علاقات خطية وفراغية لعدد من الأشكال الخزفية الهندسية فى عمل مجمع أو مركب

- الاستفادة من وحدة المضمون فى الهندسيات الإسلامية فى الربط بين عدد من الأشكال المتنوعة للعمل الواحد

- الاستفادة من التنوع الهندسى فى تنويع الإيقاع الشكلى للأشكال الخزفية مع التأكيد على التآلف الشكلى

- يمكن إعادة صياغة النظم المستوحاة من الأساس الهندسى بما يتناسب والفكر التجميعى والتركيبى والتجهيز فى الفراغ (Installation).

حدود البحث:

١. يقتصر البحث على الإفادة من الدراسات التحليلية للنظم الهندسية فى الفن الإسلامى (من أثار إسلامية منتقاة من منطقة القاهرة)
٢. يقتصر البحث على دراسة تجميع عدد من الأشكال، شكلين أو ثلاثة أو مجموعة من الجزئيات فى كل اكبر موحد، كأسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة (فن التجهيز فى الفراغ – Installation art).
٣. يقتصر البحث على ما يقدمه الباحث لمجموعة تجارب لأشكال خزفية - تجربة ذاتية- قائمة على الاستفادة من التراث الإسلامى فى معالجة الأشكال الخزفية بما يتوافق مع الفكر المعاصر وتحقيق التجربة الذاتية

منهجية البحث:

يتبع الباحث المنهج الوصفى التحليلي والتجريبى الأتى:

أولا :الإطار النظرى

١. دراسة مجموعة من التحليلات المعاصرة لنظم الهندسيات الإسلامية
٢. البحث فى مفاهيم العمل التجميعى والتجهيز فى الفراغ (Installation art).
٣. استخلاص مجموعة من العلاقات الناتجة عن الدراسات التى تم التوصل إليها من خلال البحث
٤. يقوم الباحث بدراسة وتحليل بعض الأعمال الخزفية للأجانب والمصريين - كعينة مختارة - والتى تدخل فى نطاق البحث
٥. استخلاص مجموعة من المحاور للاستفادة منها فى المجال العملى

ثانيا: الإطار العملى

١. يقوم الباحث باختيار مجموعة من المحاور التى تساهم فى تصميم وتنفيذ الأشكال الخزفية وقد تتمثل تلك المحاور فى تكرار أو توازى أو تقابل أو اطراد
٢. يقوم الباحث بتصميم مجموعة من الأشكال الخزفية المعتمدة على الأسس التى تم التوصل إليها من خلال نتائج الدراسات السابق ذكرها
٣. يقوم الباحث بتنفيذ أشكال خزفية قائمة على المحاور التى يتم التوصل إليها والتى قد تتمثل فى بعض الأساليب الآتية:

- التجميعى
- التركيبى
- الاشتراك فى شكل كلى من مجموعة أجزاء
- أشكال منفردة لها خصائصها الذاتية وتدخل فى علاقة مع أشكال أخرى لعمل آخر ليخدم تكامله

المصطلحات:

فن التجهيز فى الفراغ Installation Art :

هو أسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة ظهر فى نهايات القرن العشرين كاتجاه من اتجاهات الواقعية الجديدة التى تتجه نحو التقارب مع الثقافات الإنسانية المختلفة والتفاعل المباشر بين الفنان والعمل الفنى والمشاهد من خلال عناصر العمل التى قد تتكون من عناصر من الطبيعة أو البيئة المعاصرة أو التراث الإنسانى ويخرج هذا النمط الفنى عن المألوف فى اسلوب العرض إذ يخرج من حدود العرض المتحفى إلى خارج الجدران ليشكل تفاعل مع الفراغ الخارجى الذى يحوى عناصر من الطبيعة أو البيئة أو الاماكن التراثية ليصبح جزءا منها ويسمح لعين المشاهد بالربط بين العمل والمكان والزمان، كما يمكن أن يتخذ العمل مكانه فى القاعات المغلقة تبعا للمضمون الذى يهدف إليه الفنان، كما ويمكن أن يتضمن فن التجهيز فى الفراغ أجهزة صوتية أو ضوئية أو عرض فيديو أو كمبيوتر أو نصوص كتابية.

فنون ما بعد الحداثة Postmodernism :

يطلق مصطلح فنون ما بعد الحداثة على مجموعة من الأساليب الفنية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، والتى اختلفت نظرتها الفلسفية عن فلسفة الفن الحديث نظرا للمتغيرات العالمية والتحول من المجتمع الصناعى إلى مجتمع ثورة تكنولوجيا الاتصالات والمعرفة وبداية ظهور العولمة، وجاءت هذه الفنون كرد فعل تجاه تخصصية الفن الحديث ومركزيته، وكمحاولة لالتقاء الفن بالمجتمع والتفاعل مع الإنسان بثقافاته المتعددة لتصبح فنون ما بعد الحداثة فنونا للعامة وليست للطبقة المتخصصة.

الجوريزم algorism:

هو علم من علوم الرياضيات يهتم بدراسة الأرقام الصحيحة وأجزائها العشرية وقد ساهم هذا العلم فى الوصول إلى الدقة فى حساب نسب الأشكال الهندسية، وينسب هذا المصطلح إلى العالم العربى الخوارزمى الذى وضع أسسه وطور النظم الحسابية من خلاله، وقد أفاد هذا العلم فى مجال الفلك والفيزياء التى برع فيها العرب وعلوم الحاسب الآلى فى العصر الحديث، كما أفاد فى مجال الفنون قديما مثل هندسيات الفن الإسلامى، و حديثا حيث ظهر فن يطلق عليه الفن الحسابى وهو فن يقوم على أساس علاقات حسابية دقيقة بين اجزاء العمل من خلال نسب الأجزاء أو الإيقاع الحركى للشكل وبعض الأعمال الفنية التى صممها الفنان ونفذها من خلال الحاسب الآلى.

الدراسات المرتبطة:

١ ـ دراسة محروس أبو بكر:

(سمات الخزف الحديث والإفادة منها فى تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية) [1]

تتناول دراسة محروس أبو بكر عثمان تحديد سمات الخزف الحديث من خلال التحليل الفلسفى والشكلى للأعمال الخزفية المعاصرة، فمن الناحية الفلسفية تهدف إلى التعبير عن مضمون حيث تخرج عن كونها أشكالا وظيفية فقط، كما تتناول الدراسة السمات الشكلية من خلال التقنيات وأساليب التشكيل وتتلخص نقاط الدراسة فى:

- الخزف الحديث طبيعته وفلسفته
- دراسة لفن الخزف الحديث فى بعض الدول المتقدمة فى هذا المجال
- عرض وتحليل لبعض أعمال الخزافين المصريين والأجانب
- تحديد سمات للخزف الحديث وعرضها على الخبراء لاستبيان أهم السمات وترتيبها
- الخزف والابتكار ونظرية التفكير العقلى لجيلفورد
- تجربة لما توصلت إليه الدراسة على طلاب كلية التربية الفنية
- العوامل المعوقة لإنتاج الخزف الحديث
- تطبيقات عملية للدارس

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

يرى الباحث فى تلك الدراسة العديد من النقاط التى تساعد فى الوصول إلى تحقيق هدف البحث وتتلخص فى:

- دراسة و تحليل المفهوم الفلسفى للخزف الحديث فى هذه الدراسة تمكن الباحث من إيجاد علاقة بين فلسفة الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ كفن من الفنون المعاصرة فى إنتاج أشكال خزفية ذات رؤية فلسفية معاصرة

---

[1] محروس أبو بكر عثمان:سمات الخزف الحديث والإفادة منها فى تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية،١٩٧٨

- ما تقوم به الدراسة من التحليل الشكلى والصياغات والتقنيات فى الخزف الحديث، تمكن الباحث من إنتاج أشكال خزفية معاصرة ترتبط بالمفاهيم التشكيلية للفن الإسلامى كفن من فنون التراث التى تؤكد هويتنا وبين فن التجهيز فى الفراغ كفن معاصر يربطنا بالثقافة والحضارة العالمية، وذلك من خلال وسائط و تقنيات فن الخزف.

٢- دراسة عادل محمد ثروت:

(المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير فى التصوير)[١]

تشمل دراسة عادل ثروت تعريف الواقعية الجديدة التى تنتمى إليها فنون ما بعد الحداثة والأسباب السياسية والفلسفية التى أدت إلى ظهور هذا الشكل من الفنون ويتلخص محتوى الدراسة فى:

- تعريفات فنون ما بعد الحداثة
- الاتجاهات الفلسفية لهذه الفنون
- السمات الشكلية لفنون ما بعد الحداثة
- الأسباب التى أدت إلى ظهور هذا الاتجاه
- تعريفات فن التجهيز فى الفراغ
- السمات الفلسفية والتشكيلية وعوامل ظهور فن التجهيز فى الفراغ

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- تشمل تلك الدراسة التحليل الفلسفى و عوامل ظهور فن التجهيز فى الفراغ التى تساعد الباحث فى التوصل إلى العوامل التى يمكن الربط بينها وبين فلسفة الخزف الحديث وبين الهندسيات الإسلامية
- تحتوى تلك الدراسة على السمات الشكلية لفن التجهيز فى الفراغ التى تساعد الباحث فى استخلاص سمات تشكيلية تصلح لتكوين أشكال خزفية مركبة ومجمعة فى الفراغ.

---

[١] عادل محمد ثروت: المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١

٣- دراسة ايمن الصديق على السمرى:

(المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير) [1]

تحتوى دراسة ايمن السمرى على دراسة تاريخية لبعض الحضارات القديمة التى رأى أنها تتشابه وفنون ما بعد الحداثة من خلال

- أوجه التشابه بين الفنون البدائية والمعاصرة من حيث الشكل والمحتوى
- ارتباط فنون ما بعد الحداثة بالفنون البدائية والتراث
- فلسفة فنون ما بعد الحداثة والأسباب التى أدت إلى ظهورها
- سمات فنون ما بعد الحداثة والاتجاهات المتعددة
- السمات الشكلية لفن التجهيز فى الفراغ

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- تبحث الدراسة فى أوجه التشابه بين فن التجهيز فى الفراغ كأحد اتجاهات فنون الحداثة وبين فنون التراث مما يعين الباحث فى الاستفادة منها والربط بين هندسيات الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ لتشكيل أعمال خزفية تتسم بالحداثة.
- تحتوى الدراسة على تحليل فلسفى وتشكيلي لفن التجهيز فى الفراغ مما يساعد الباحث فى الوصول إلى استيضاح المزيد من الأسس التشكيلية التى تساهم فى تحقيق أهداف البحث.

٤- دراسة احمد محمد على عبد الكريم:

(تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية) [2]

تناولت هذه الدراسة عدد من الدراسات المختارة فى مجال تحليل الهندسيات الإسلامية من خلال

---

[1] ايمن الصديق على السمرى:المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١

[2] احمد عيد الكريم:تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠

- دراسات قائمة على تحليل محتوى الأسس البنائية
- دراسات قائمة على تحليل محتوى الأسس التجريبية
- دراسات قائمة على تحليل محتوى المضامين الايدولوجية
- دراسة عدد من أعمال الفنانين المصريين والأجانب لاستخلاص المداخل التى اعتمدوا عليها من نظم الهندسيات الإسلامية فى بناء أعمالهم التشكيلية
- تحليل نظم التناسب القائم على أساسها الشكل الهندسى الإسلامى
- تحليل أنماط التكرار للمفردات الهندسية البسيطة التى تتكون منها الشبكيات الهندسية الإسلامية

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- يتعرض الباحث لتلك الدراسة للوصول للأسس البنائية التى تقوم على أساسها الهندسيات الإسلامية التى سوف يشكل بناءا عليها الأشكال الخزفية المركبة والمجمعة فى الفراغ.
- يستفيد الباحث من تلك الدراسة فى الوصول لصياغة أشكال خزفية هندسية من النتائج التى توصلت إليها.

٥- دراسة زينب احمد رأفت السجيني:

(أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية)[١]

تشمل تلك الدراسة الفنون الإسلامية بالتحليل الفلسفى والشكلى للمفردات الهندسية والنباتية والتصوير فى مجال المنمنمات والكتابات الخطية من خلال:

- الخلفية التاريخية للحضارة العربية
- اثر العوامل الجغرافية والسياسية وأصول الإنسان العربى فى تكوين شكل الفن الإسلامى
- فلسفة التحريف فى الفن الإسلامى
- التحليل الفلسفى للأشكال الهندسية والنباتية

---

[١] زينب احمد رأفت السجينى: أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨

- نظم التناسب فى الأشكال الهندسية
- مصادر مفردات الفن الإسلامى

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- يتعرف الباحث من خلال تلك الدراسة على النواحى التاريخية وأصول نشأة الفن الإسلامى للوصول إلى أوجه التشابه بين الفن الإسلامى والتجهيز فى الفراغ.
- يرى الباحث فى تلك الدراسة أهمية للوصول إلى تحليل فلسفة الفن الإسلامى للربط بينه وبين فلسفة فن التجهيز فى الفراغ وفلسفة فن الخزف الحديث لتوافق الفكر الفلسفى والشكلى لتجربة البحث.

٦- دراسة محمود محمد السعيد:

(دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائي للمقرنص١٩٩٣)[١]

- تتعرض دراسة محمود السعيد للخلفية التاريخية لظهور المقرنص وأصول نشأته وتأثر فنون الحضارات ببعضها البعض
- تتناول الدراسة النظام الإنشائى للمقرنص ومستويات التماثل ومحاوره ونظم تناسبه وأوجه التشابه بينه وبين المثلثات الكروية، وأسلوب إنشاءه المعتمد على الشبكيات الهندسية الإسلامية
- تبحث الدراسة النظم التكرارية لوحدة المقرنص و أساليب الانتقال التكرارى فى المستوى الأفقى والمتوالى فى المستوى الرأسى والانتقال داخل حيز محدود أو نطاق مفتوح

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- يتعرف الباحث على أسس إنشاء المقرنص والذى يمثل اسلوب من أساليب تحويل الشبكيات الهندسية من مسطح إلى مجسم للاستفادة فى مجال التشكيل الخزفى لتجربة البحث

---

[١] محمود محمد السعيد:" دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الانشائي للمقرنص" – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الفنية – ١٩٩٣

- يتعرف الباحث على الخلفية التاريخية التى تساعد فى التعرف على أسباب ومقومات انتقال الفنون من تراث إلى آخر أو من حضارة إلى أخرى

٧- دراسة السيد العربى على الديب:

(مدخل تجريبى لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية فى التصميم باستخدام الكومبيوتر ٢٠٠٠)[1]

- تبحث الدراسة فى الأسس البنائية والهندسية والتجريبية للفنون الإسلامية
- دراسة تحليلية للفن الإسلامي تبعا لعوامل الطبيعة والرياضيات وعلم الفلك والحضارات السابقة والعوامل الدينية
- تتعرض الدراسة لأنماط التكرار وأنواع الشبكيات القائمة على مفردات متنوعة

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- يستخدم الباحث نتائج ما توصلت إليه الدراسة من أنواع الشبكيات وعلاقتها بنظم تكرار المفردة فيها.

٨- دراسة اشرف كمال الدين مصطفى:

(مفهوم البنائية فى الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانات التشكيلية للخزف)[2]

تبحث هذه الدراسة إيجاد علاقة مركبة بين هندسيات الفن الإسلامى وأسلوب المدرسة البنائية (Constructivism) لاستحداث أشكال خزفية هندسية قائمة على:

- تحليل الهندسيات الإسلامية من الناحية الفلسفية والشكلية

---

[1] السيد العربى على الديب: مدخل تجريبى لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية فى التصميم باستخدام الكومبيوتر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠

[2] اشرف كمال الدين مصطفى: مفهوم البنائية فى الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانات التشكيلية للخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١

- تحليل الأساليب الفنية والعلاقات بين الشكل والفراغ لأعمال المدرسة البنائية (Constructivism)
- تحليل لأعمال خزافيين مصريين وأجانب تتسم بسمات المدرسة البنائية

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- الاستفادة من نتائج الدراسة لهندسيات الفن الإسلامى.
- الاستفادة من بناء الأشكال الخزفية الهندسية المجسمة وعلاقاتها بالفراغ.
- امتداد للدراسة السابقة فى مجال التشكيل الخزفى الهندسى بالاستفادة من فنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة من خلال اسلوب يتسم بعلاقته بفنون التراث.

الفصل الثاني
التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية

- نبذة تاريخية عن الفن الإسلامى
- لمحة فلسفية عن الفن الإسلامى
- الفنون الإسلامية المعاصرة
- الجوريزم
- لمحة فلسفية عن فن التجهيز فى الفراغ
- الفن الإسلامى والتجهيز فى الفراغ
- الملامح الفلسفية والشكلية للخزف الحديث

الفصل الثاني
التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية

لا شك وأن الفنون من أعظم الأنشطة الإنسانية التي بدأت منذ البداية الأولى للإنسان على الأرض، وقد كانت له بمثابة المعين على أمور الحياة البسيطة والصعبة فى آن واحد، وقد حمل لنا هذا النشاط حالة الإنسان وتطوره وارتقاء فكره وثقافته وفلسفته وعلومه، حيث كانت الفنون ولازالت مرآة تعكس حضارة الإنسان وما يحيطه من بيئة و من مجتمع وحتى سبل حياته اليومية و بعض أدواته، وبالرغم من أن الإنسان الأول الذى عاش على وجه الأرض كان من أب واحد وأم واحدة إلا أن هجرات الأبناء والأحفاد إلى شتى بقاع الأرض بما فيها من تنوع شديد فى البيئة الطبيعية والجغرافية، والتى أثمرت محاولات الإنسان فى التعايش معها عن اختلافات كبيرة فى سلوكه وحياته اليومية وعلاقته بالمجتمع والطبيعة، وبالتالى أصبحت محاولاته للتعايش بمرور الزمن تشكل تراكم ثقافى اختلف فى مضمونه باختلاف المكان والزمان، وظل هذا التراكم الثقافى فى ازدياد حتى شكلت فيما بعد الحضارات، ومنها الحضارات الكبرى التى كان لها دورها فى حياة الإنسان حتى يومنا هذا ليبقى الاختلاف من سنن الحياة.

كانت لكل حضارة من هذه الحضارات مقوماتها الاقتصادية والعلمية والسياسية والعسكرية وكذلك الثقافية والعقائدية والفلسفية واللغات والتي تختلف عن لغاتنا المعاصرة، وتظل لغة الفن التشكيلي هي أقوى الروابط التي عن طريقها توصلنا إلى كثير من أسرار تلك الحضارات كالحضارة الفرعونية والآشورية والبابلية وغيرهم، وبمرور الزمن اندثرت تلك الحضارات ولكنها لم تتحول إلى العدم وإنما كانت سلما ترتقى عليه الإنسانية حتى وصلت إلى ما نحن عليه، ويرى الباحث أن الحضارة المعاصرة لم ولن تتمكن من استنفاد الاستفادة من الحضارات السابقة، فسوف يظل فى تلك الحضارات ما يمكن بالبحث والدراسة أن يضيف إلى حضارتنا الحديثة، تماما كما استفادت تلك الحضارات من تلك السابقة عليها أو المعاصرة لها سواء عن طريق التبادل التجارى والهجرة أو حتى عن طريق الحروب والاحتلال، مما أحدث تغيرات فى تلك المجتمعات

والحضـارات، وارتقـت الحضـارات حينمـا أخـذت بـالتغيرات الايجابيـة واندثرت حين تأثرت بتلك التغيرات بشكل سلبى.

لـم يحـدث فـى التـاريخ البشـرى أن كـان التبـادل الثقـافى والمعرفـى والعلمـى والتكنولـوجى، وفـى كافـة مجـالات الحيـاة كمـا هـو حـادث اليـوم، ولقد كان ذلك سببا فى إثارة قضايا التأثر الثقافى والحفاظ على الموروثـات مـن عقائـد وعـادات وتقاليد، وإذا كانـت هـذه القضـايا أثيـرت فـى عصـور سابقة ولكن لم تكن بشكلها وحجمها الحالى، وهذه القضية غالبا ما تثار فى أزمنـة التغير التـى تصـيب المجتمعـات سـواء كـان هـذا التغيـر نوعـا مـن التطـور أو كـان نوعـا مـن التدهور، ونظـرا للفجوة الكبيـرة بين الحضـارة العربيـة اليوم وبين حضـارة الغرب المالكـة للتكنولوجيا الحديثـة ووسـائل الاتصال والإعلام والقوى الاقتصادية والسياسية، و حيث أصبحت الـدول العربية دولا متلقية لتكنولوجيا وعلـوم وفنـون الغـرب وبالتـالى لثقافتـه فقد أحدث كل هذا نوعـا مـن التغييـر فـى المجتمعـات العربيـة كـان بعضـه إلـى الأفضل، وأدى بعضه إلى الإحساس بفقدان الهوية، وهكذا ظهرت إشكالية الأصالة والمعاصرة وتعددت معها الآراء واتفقت واختلفت، ودعت بعض الآراء إلـى مواكبـة الحداثـة فـى الغـرب بكـل صـورها، فإنسـان العصـر الحديث يعيش فى مجتمع وبيئـة عالمية واحدة بسبب تكنولوجيا الاتصـال والمعلوماتيـة مـن خـلال الأقمـار الصـناعية و الانترنـت التـى جعلـت العـالم قريـة صـغيرة تتناقـل أحـداثها ومواقفهـا لحظـة بلحظـة إلـى أنحـاء العـالم، وتناسى ذلك الرأى أننا لازلنا نعيش بين موروثـات مازالـت حيـة بيننـا ولا نستطيع إغفالها فحولنا مـن التـراث والعـادات والتقاليد والثقافة مـا يجعلنـا مختلفين حقا عن الغرب، أما الرأى الآخر فيرى فـى الغـرب انفتاحـا ثقافيـا لا يتناسب وعاداتنا وتقاليدنا ومعتقداتنا، و للحفـاظ علـى هويتنـا لـيس علينـا إلا أن نرفض ذلك الغرب بكل ما فيه متناسين أن التبادل الثقافى والمعرفى والصناعى والتكنولوجى هـى سنة الحياة التـى فرضـت علـى البشـرية منذ بدايتها وحتى نهايتها، ولا مجال للتشكيك فى مصداقية الرأيين فـى محاولـة الوصول إلى المجتمع الأفضل الأكثر تطـورا والأقـدر علـى معايشـة عـالم اليوم الأسرع تطورا. وهذه الآراء المتعارضة ليست وليدة العصـر الحـالى وإنما ظهرت فى مراحل سابقة عندما ظهرت حركات الإصلاح القومى كما فى القرن التاسع عشر

" فكانت هذه الحركات تنظر إلى الدين نظرتين متعارضتين، بعضها يرى الدين سببا للتخلف، لان المسلمين استسلموا للقدرية والتكالية والأوهام، وذهبوا فرقا وشيعا إذا كانوا مثقفين أو أنصاف مثقفين، وتناسوا العقل فى ممارستهم الثقافية، وتناسوا الحقوق الأساسية فى الحكم والإدارة بينما عاش الغرب عهد الصناعة الظافر والعلم النافع، وكانت دهشة العرب عند إطلاعهم على تقدم الغرب كبيرة جداء، ودعوا إلى مجاراة هذا التقدم، وعبر عن ذلك رفاعة رافع الطهطاوى بعد عودته من باريس (١٨٢٦- ١٨٣٠) وقد عاش فيها أحداث ثورة ١٨٣٠ م التى قامت دفاعا عن الحرية وتدعوا إلى إنهاء عهد الملكية ورجال الدين. وفى كتابه عرض تلخيصا للثقافة الأوروبية الحديثة بأسلوب جذاب، ناقدا فيه واقع مصر السياسى والثقافى. ولقد دعا وهو الازهرى، إلى التوفيق بين العقيدة الإسلامية وتقاليدها وبين علم الغرب " [1]

و يرى الباحث أن الطهطاوى قد لخص حل الإشكالية بالحل الوسط بين الحفاظ على العادات والتقاليد وتنقيحها من الشوائب التى تؤدى إلى الجمود والتراجع، وبين مواكبة الغرب والاستفادة من علومهم وتكنولوجياتهم كما استفادوا هم من علومنا السابقة عليهم والتى وصل إليها علماء عرب أمثال جابر ابن حيان والفارابى والكندى وغيرهم، ويرى من الفلاسفة العرب المعاصرين نفس ذلك الرأى.

فيقول زكى نجيب محمود "الدعوة إلى إحياء التراث واجبة فى ذاتها، لكننا فى الوقت نفسه يجب أن نكون على علم بما نعنيه، والتى يجب أن يكون هو ما نعنيه بتلك الدعوة، هو: أولا - أن يكون كل ذى مجال خاص مسئولا عن مجاله فى هذا التراث، والثانى - أن تختلف الصلة بين جانب الشعر والأدب والفن من جهة، وجانب العلوم من جهة أخرى، وثالثا - وهو أهم ما أردت أن أبرزه، لا يكون هدفنا من إحياء تراثنا والاتصال به أن نعيده فى ذاكرتنا حفظا ثم نقف عند هذا الحد ؟ لأننا لو فعلنا ذلك، لقتلنا الماضى والحاضر

---

[1] عفيف البهنسى: العمران الثقافى بين التراث والقومية، دار الكتاب العربى ، الطبعة الأولى ،١٩٩٧، ص:١٧.

معا، فأما قتل الماضي فلأنك إذا أعدت معلومة في سياق مختلف عن السياق الذي قيلت فيه، فربما أدى ذلك إلى السخرية منها لشدة بطلانها في غير عصرها، وأما قتل الحاضر فذلك لأننا لو خرجنا إلى الدنيا مزودين بعلوم القدماء فربما أعدنا قصة أهل الكهف حين استيقظوا من ثباتهم الطويل، وذهبوا إلى المدينة بما لديهم من نقود، انكرتهم المدينة إنكارا أدفعهم إلى العودة إلى كهفهم ليستسلموا إلى الموت ". [1]

ومن خلال ما سبق يخلص الباحث إلى أهمية البحث في أصول الفنون الإسلامية، للوصول إلى أهم النقاط التي تمكنه من الربط بين التراث وفنون ما بعد الحداثة لتشكيل أعمال خزفية تتوافق مع ثقافتنا المعاصرة ومع الاتجاهات العالمية.

وحيث أن الفنون التشكيلية تعد لغة بصرية استطعنا عن طريقها التوصل إلى الكثير من الحقائق الفلسفية والقيم الجمالية، فان هذه اللغة تتكون كأى لغة من مجموعة من المفردات تتركب وتتشكل بصور عديدة لتؤدى المعنى الذى يريده الفنان، وكلما تغيرت تراكيب تلك المفردات وترتيبها في العمل الفني يتغير المعنى، و يزداد تواصلنا واستمتاعنا بجمال اللغة كلما زادت درايتنا بقواعدها وأصولها، تماما كاللغة العربية الفصحى يزداد استمتاعنا بها كلما زادت درايتنا بالنحو والصرف والبلاغة ومفرداتها ومترادفاتها، وتمثل فنون الحضارات لغات مختلفة، لها قواعدها وأصولها وجمالياتها، فكما هناك الأدب العربي والأنجليزى والفرنسي والروسي، هناك الفنون الإسلامية والفرعونية والإغريقية والآشورية وغيرهم، وإذا كانت الآداب والفنون تعبر عن عصرها من خلال فلسفة هى نتاج الثقافة التى تخص تلك البيئة والمجتمع، فلابد إذا من دراسة التراث من عدة نواحى، كالناحية التاريخية والجغرافية والثقافية، وعلى سبيل المثال فقد صنفت الهندسيات والتوريقات الإسلامية خطأ ولعدة عصور على يد نقاد وفنانى الغرب بأنها فنون زخرفية تخلو من المعنى والقيم التعبيرية والوجدانية نظرا لعدم الإلمام بالثقافة العربية، حتى جاء .عصر أخذت فيه الفنون شكلا جديدا وظهر فيه عددا من المدارس

---

[1] زكي نجيب محمود:في تحديث الثقافة العربية ، دار الشروق ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٣ ، القاهرة ، ص ٣٠١ .

والمذاهب الفنية كالبنائية والتكعيبية والتجريدية الهندسية، والتى تعد كلها مدارس الحداثة والتي تكون لدى فنانيها ثقافة التجريد وما وراء الشكل من معنى والتى اتاحت لهم فهم الفنون الإسلامية فتأثرت فنونهم بهندسيات الحضارات السابقة ومنها الفن الإسلامى.

"الصورة الأصلية للبنائية ظهرت في العديد من الأشكال، فى الخزف المرسوم منذ آلاف السنين وفى الموزاييك الهندسى على أرضيات الحمامات الرومانية والكنائس المسيحية المبكرة، وفى الشبكيات الإسلامية وفى أعمال الجص والقرميد .....".[1]

وكان لظهور هذه المدارس أثره فى إعادة قراءة الفنون الهندسية الإسلامية بما يتناسب ومفاهيمها الصحيحة.

نبذة تاريخية عن الفن الإسلامى:

لا شك وأن الفن الإسلامى من أعظم فنون الحضارات الكبرى وأكثرها اتساعا وانتشارا بين دول العالم، فقد امتد هذا الفن على امتداد الدولة الإسلامية التى عبرت الخليج العربى شرقا حتى إيران وبعض دول شرق آسيا، وامتد غربا حتى المغرب العربى والأندلس، وشمالا إلى هضاب الأناضول وأرمينيا وجنوبا إلى السودان وأواسط أفريقيا، فلقد شغل اغلب خريطة العالم فى ذلك الوقت، كما أن تلك الدولة امتدت عبر زمان يزيد عن الألف وأربعمائة عام، وأدى هذا الامتداد الشاسع عبر الزمان والمكان إلى تنوع هائل فى طرز الفنون الإسلامية التى نراها تتنوع فى إيران عنها فى مصر والشام وحتى المغرب والأندلس، وإن ظلت تحت راية الفنون الإسلامية لوحدة مضمونها الفنى والفكرى الذى يجمع تلك الصياغات المتنوعة، وبالرغم من هذا الامتداد الطويل، إلا أن الفن الإسلامى لم يحظ بالقدر الكافى من النقد والتحليل سواء فى عصور قوته وانتشاره أو فى عصرنا الحالى، وقد يرجع هذا إلى أن الدين شمل بالتحليل والتحريم اغلب النواحى الإنسانية من خلال القرءان والسنة للوصول بالإنسان إلى أكمل وجه يمكن أن يصل إليه، فأصبح المسلم ليس

---

[1] George Rickey: Constructivism ", origins and evolution, studio vista, London, 1967, P:9.

بحاجة ماسة إلى الفلسفة والتى هى نتاج العقل البشرى والتى قد تصيب وقد تخطئ فى آراء البعض والبعض الآخر، فقد اتجه المسلمون فى هذا الوقت إلى علوم الدين من فقه وتشريع وعلوم الدنيا كالكيمياء والرياضيات والفلك، أما العلوم الفلسفية فكان لها النصيب الأقل فى المؤلفات العربية، وحيث أن الفنون من المجالات المختلفة بطبيعتها فهى بحاجة إلى التأمل والتحليل والفهم والإدراك، وهى عمليات بحث عن الحقيقة فى علوم الجمال والمعنى والتعبير، لذا لم تخل الدراسات العربية على ندرتها من دراسات علوم الجمال والتى تمثل فلسفة الفنون على يد علماء لهم إسهامات فى مجال الفلسفة أمثال أبو حيان التوحيدي والكندى والفارابى وابن خلدون والمقريزى وابن رشد وغيرهم.

الفن الإسلامى وتأثره بالحضارات السابقة:

يرى الباحث أن فنون الحضارات الكبرى كالكائنات الحية، تولد وتنمو وتتطور، وكل الفنون تأثرت بالحضارات السابقة عليها، فالإنسان والفنان صانع الحضارات لا يخلق الأشياء من عدم، فالإبداع الذى هو الإتيان بشئ لم تره العين من قبل ليس معناه أن مكونات هذا الشئ هى خلق جديد بل هو ربط أو إيجاد علاقة أو استغلال خواص لم تكن معروفة، والفنان فى كل العصور تناول الثقافات المختلفة واستوعبها وقبل منها ما يتماشى وفكره وفلسفته ورفض ما لا يتماشى معه، وهذا شأن الفن الإسلامى فهو وليد العقيدة الإسلامية فكراً وفلسفة، أما الصياغة فانه قد استقى بعضا منها من الحضارات السابقة عليه وصبغها بصبغته وأضاف إليها لتخرج بصورة جديدة كتلك التى نراها فى الفنون الإسلامية.

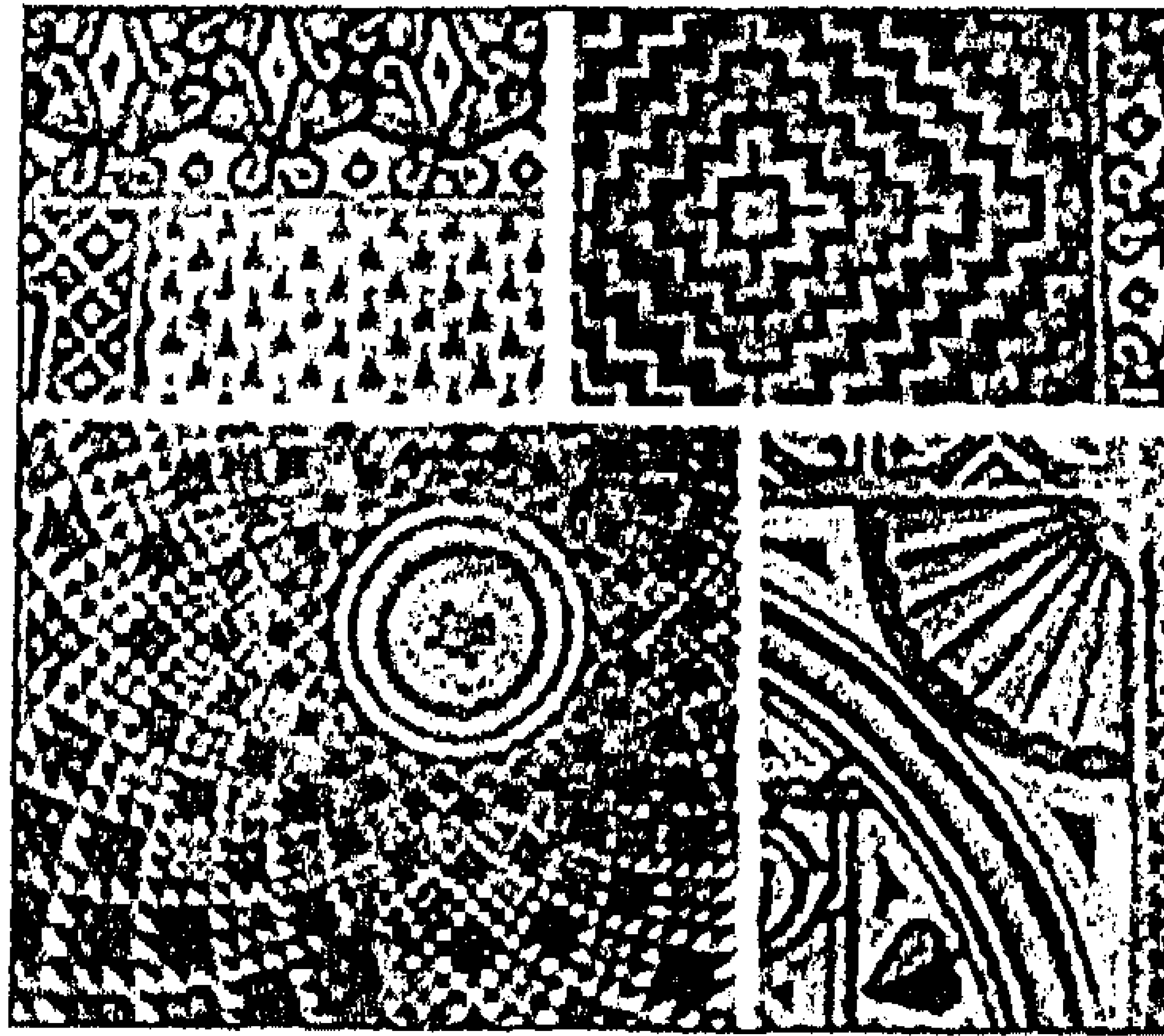
" فالفن الإسلامى نابع عن فكر وعقيدة راسخة داخل عقل ووجدان الفنان المسلم الذى أصبح وارتبطت معيشته بعناصر الحياة الدينية والدنيوية فى آن واحد، كما علل انتشار الفن الإسلامى إلى قدرة المسلمين على معايشة واحتواء مضامين الحضارات التى احتكوا بها فى عصرهم واستطاعوا الامتزاج بها، الأمر الذى ساعد على إثراء وتنوع وحدة الفن الإسلامى". [1]

---

[1] C.H.Bert:" Islamic Ornamental / design ". ,Hasting House Publishers , New York1980, P . 10

وقد تركت الحضارات السابقة على الفن الإسلامى آثارها فى المنطقة العربية ولازالت تاركة أثارها حتى يومنا هذا، سواء كانت أثارا عينية كالعمارة وغيرها أو كانت موروثات ثقافية، فلازالت بعض العادات والتقاليد الفرعونية حية فى الحياة المصرية المعاصرة وتؤثر فى سلوكياتنا وفنوننا، وتلك الفنون القديمة التى استقى منها الفن الإسلامى طرزه لازالت أثارها موجودة بيننا ويمكننا أن نرى ما اجمع عليه العلماء والنقاد من تفرد الفن الإسلامى بسمات تشكيلية خاصة وحس روحانى مميز بالرغم من تأثره بها، ومن المعروف أن الفن الإسلامى قد تأثر بطرز البلاد التى دخل إليها، فالفن الإسلامى فى مصر يختلف عنه فى إيران أو العراق و الشام أو المغرب العربى نتيجة تأثره بالحضارات السابقة عليه فى تلك المناطق.

" من المعروف أن الفن الإسلامى فى العصر الأموى كان يتكون من العناصر البيزنطية والساسانية جنبا إلى جنب كما هو الحال فى فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموى بدمشق، وفى رسوم الفرسكو فى قصير عمرة وفى قصير الحير الغربى، وفى الزخارف الحجرية فى واجهة قصر مشتى " [1]



(صورة ١)
مجموعة من الهندسيات المنفذة بالفسيفساء من قصر خربة المفجر ويتضح فيها الاسلوب الساسانى الذى يختلف نوعا ما عن الهندسيات الإسلامية المنتشرة

---

[1] سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامى، هلا للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢، ص: ٣٢١.

واتسم الفن الإسلامي بتنوع الأشكال الهندسية وإتقانها وارجع بعض العلماء أصولها إلى الفن الفرعوني أو الفن البيزنطي.

"والمشاهد أن الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا في الطرز التي ازدهرت في مصر والشام منها في سائر الطرز الإسلامية، حتى لقد قيل أنها ترجع إلى الفن المصري القديم، وذلك رغم أن الحلقة مفقودة بين هذا الفن والفن الإسلامي في هذا الميدان. كما قال آخرون أنها تظهر في زخارف الخيام والسجاجيد التي كان يصنعها الأقوام الرحل الذين كانوا يعيشون في أوساط أسيا، وقال فريق آخر أنها ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التي حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء المسلمون" [1]

أما العمارة فكثرة مفرداتها أدت إلى التشعب والبحث في العديد من الطرز والفنون، فهناك من يرجع أصول الأعمدة إلى الفنون في الحضارة البيزنطية أو الحضارة الإغريقية، ومنها من يرجع أصولها إلى الفن الفرعوني، وكذلك أعمال المقرنصات قد أرجعها البعض إلى إيران حيث يقال أن عنصر معماري يشبهها وجد في قصر ساسان في سرخستان بإيران ويؤكد آخرون أن الهابطات وجدت قبل ذلك بكثير في القرن الثالث في كاتدرائية القديسة صوفيا في تركيا وهي من الأعمال العظيمة للفن البيزنطي ولكن يرجعها محمود السعيد إلى اصل مصر قديم انتقل إلى الشام.

" هناك أخطاء علمية وقع فيها كثير من مؤرخي الفن، حيث أطلقوا مسميات على أشكال معمارية لا تنتسب في الأصل إلى الغرب. ولكنها ارتبطت بهم نتيجة تداول هذه المسميات ونسبتها إليهم، فنسي الأصل، حيث يلاحظ ذلك في تسمية القبة البيزنطية وفي مسميات أخرى ارتبطت ببيزنطا، كالخناصر المتدلية وهي ما تسمى بالمثلث الكروي، وهي في الأصل ابتكار مصري قديم انتقل

[1] زكي محمد حسن: فنون الإسلام، دار الفكر العربي ، بدون تاريخ نشر ، ص: ٢٤٨.

إلى سوريا، حيث تطور واستخدم بكثرة فى المبانى فى بلاد الشام، وبرغم ذلك فإن هذه المسميات لم ترتبط فى اسمها بالمصريين أو السوريين ".[1]

ويخلص الباحث من ذلك إلى أن أحد أهم أسباب التنوع الهائل فى مدارس الفن الإسلامى يرجع إلى تنوع المصادر واتساع نطاق الدولة الإسلامية وبالرغم من هذا التنوع الشديد فى المصادر إلا أن الفن الإسلامى احتفظ بوحدته وتفرده وسماته الخاصة كما يجب أن يؤخذ فى الاعتبار ان الفن الإسلامى فى حد ذاته قد تطور من داخله عبر تطوره الزمنى وامتداده الجغرافى.

تأثر الفنون الإسلامية بتعاقبها الزمنى وامتدادها الجغرافى:

إذا كان الفن الإسلامي قد تأثر بفنون الحضارات السابقة عليه، فإنه أيضا قد تأثر وتطور من خلال تعاقب الدول الإسلامية المختلفة التى حكمت المنطقة وأثرت كلا منها فى الأخرى، ولعلنا نجد فى مصر عدة طرز إسلامية بدءا من عصر الخلفاء الراشدين والذى أنشئ فيه جامع عمرو بن العاص فى مصر، ثم جاء العصر الأموى أولى مدارس الفن الإسلامى حيث كان اتصال الفن الإسلامى بالحضارات البيزنطية فى مصر وسوريا ثم تلاه عصر الدولة العباسية الذى تميزت زخارفه بتشابهها مع طراز سمراء والذى مر بثلاث فترات انتهت إلى نضوج الصياغات الإسلامية التى نطلق عليها زخرفية، وشاعت منذ ذلك الوقت فى الفنون الإسلامية. وبالرغم من استقلال الدولة الطولونية فى مصر عن الخلافة العباسية إلا أن الطراز العباسي انتقل إلى مصر عن طريق أحمد بن طولون الخليفة العباسي الذى استقل بحكم مصر وبنى مسجده الذى تتشابه مئذنته مع مئذنة جامع سمراء، ويلي الدولة الطولونية الدولة

---

[1] محمود محمد السعيد: دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائى للمقرنص ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٣ ، ص : ٣٤.

الفاطمية والتى تعد من أكثر العصور الإسلامية ثراءاً فى الفنون فى مصر والذى تغير فيها الحكم من السنة إلى الشيعة ومن حكم الدولة الإسلامية فى الشام إلى حكم الدولة الإسلامية فى تونس ليزداد الفن الإسلامى ثراءاً فى مصادره فى مصر.

" ومن أهم ما أدخله الفاطميون على العمارة العربية المصرية الزخارف الفنية المتعددة الأشكال، والخط الكوفي المزخرف والنجمة العربية ذات الثمانية فروع، والتى بلغت بعد ذلك عشر وأثنى عشر فرعا أو أكثر، ولم تتأثر العمارة الفاطمية بالفن العربي الفارسي كالعمارة الطولونية، ولكنها تأثرت كثيرا بالفن السوري البيزنطي الذى ساد وانتشر وتغلب على جميع أعمال الدولة الأيوبية والمماليك بعدها مع الانتفاع الكامل بالزخارف العراقية الفارسية". [١]

وظهر كذلك فى الدولة الفاطمية تعدد صفوف المقرنصات تحت القباب بالرغم من صغرها فى هذا العصر والذى ظهرت فيه تضليعات القبة.

" أما الزخارف المعمارية فقد بلغت الغاية فى الجمال سواء أكانت فى الجص أم الكتابة الكوفية المزهرة التى كانت تحتل الصدارة فى المحاريب وإطارات العقود والنوافذ، وكذلك الزخارف المحفورة فى الخشب سواء فى الأبواب أم المنابر، أم المحاريب المنقولة أو فى الروابط الخشبية التى تربط العقود ". [٢]

أما فى العصر الأيوبي فقد ظهرت القباب الكبيرة وبدء تطور المقرنصات المتعددة الصفوف.

" وفى هذا العصر استمر ازدهار الزخارف الجصية وأشغال النجارة كما ظهرت الكتابة النسخية وسارت جنبا إلى جنب مع الكتابة الكوفية". [٣]

[١] توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الإسلامية ، المطبعة الفنية الحديثة ، ١٩٧٠، ص: ٣٩

[٢] أبو صالح الالفى: الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف بمصر ، بدون تاريخ نشر ، ص: ١٨٩

٣ أبو صالح الالفى: مرجع سابق ، ص: ١٩٠

وظلت الفنون الإسلامية فى حالة تطور وازدهار فى عهد المماليك.

" ولئن كان عهد المماليك فى مصر مسرحا للفتن والإضطرابات، إلا أنهم ولا شك تركوا من ورائهم معرضا لأهم الآثار والتحف الثمينة فى القصور والجوامع، حيث كسيت مواطئها بالرخام الجميل والقيشاني المزجج وبأبدع الألوان، ونقشت الأسقف الرائعة المموهة بالذهب وآيات خطية وكأنها سلاسل من ذهب، وأثاثاتهم صنعت بالسن والأبنوس والصدف، وتقدم فن الحفر وأشغال النحاس والمينا وغيرها من الصناعات الدقيقة، حيث تعتبر آثار المماليك أعظم كنوز العصور الوسطى ".[1]

وبالرغم من انقسام دولة المماليك إلى مماليك بحرية ومماليك جراكسة والتى تداخلت دولتيهما فى عصر واحد فى مصر ولكن تميزت كلا منهما بتطوير شكل الفنون الإسلامية فى مصر بشكل أو بآخر فقد تميزت المماليك البحرية بـــ...

" التقليل ما أمكن من زخرفة الواجهات بالحشوات الرخام واستعمال الوزرات الرخام داخل المسجد، وبناء الواجهات بمداميك بيضاء وحمراء على التوالي وذلك لتجميل الواجهات والمأخوذ هذا النظام من الطراز البيزنطى ".[2]

أما فى المماليك الجراكسة فقد زادت صفوف المقرنصات إلى أن وصلت إلى ثلاثة عشر صفا وحصرت المقرنصة الواحدة بإطار مثلث النهاية وتطور بناء القباب فى خطوطها ونسبها وزخارفها، ثم بدأ تحول أخير فى مصر فى عصر الدولة العثمانية والتى فتحت مصر فى عام ١٥١٧م، حيث كان هناك عدد من العوامل أدت إلى ضعف الفنون الإسلامية فى مصر، حيث جمع السلطان حسين أمهر الفنانين والصناع وأرسلهم إلى الأستانة، كما فرضت الدولة العثمانية اسلوب العمارة

---

[1] توفيق احمد عبد الجواد: مرجع سابق، ص: ٤١

[2] توفيق احمد عبد الجواد: مرجع سابق ، ص: ٤٢

التركي البيزنطى والزخارف المستمدة من طراز الركوكو الذى ساد نهاية عصر النهضة فى أوربا.

"ومع ذلك فقد استمر الاسلوب المصرى الإسلامى فى كثير من المنشآت والحرف، فانتشرت صناعة الخشب الخرط والمشربيات كما نرى فى منازل: الكريدلية عام ١٦٣١م و جمال الدين أبو الدهب ١٦٣٧م والسحيمى عام ١٦٤٨م، وقد اشتملت هذه الدور على مقاعد وقاعات ذات سقوف جميلة و وزرات و أرضيات وفسقيات تتوسطها نافورات رخامية مفرغة بأشكال زخرفية لا تقل فى مستواها عن المستوى الذى وصلت إليه العمارة فى العصر المملوكى".[١]

ويرى الباحث أن اللمحة التاريخية للفن الإسلامى ليست إلا بداية للتعرف على الملامح الفلسفية التى لابد للتعرض لها للوصول إلى القيم الجمالية والتشكيلية التى يمكن إيجاد العلاقة من خلالها بين محاور البحث التى تتمثل فى الفنون الإسلامية وفنون ما بعد الحداثة لاستثمارها فى مجال فن الخزف الحديث

لمحة فلسفية عن الفن الإسلامى:

فلسفة الفن هى رؤية و وجهة نظر تعتمل فى نفس الفنان وتشغله وهى الدافع الذى ينتج عمله الفنى من اجله، وهكذا ففلسفة الفنان تنعكس على معنى العمل الفنى فعناصر العمل الفنى من مساحة وخط ولون ما هى إلا عناصر تواجدت فى كل الحضارات ولكن لها معان مختلفة فى كل حضارة أو تراث بناءاً على صياغتها وتنظيمها داخل العمل، والخطوط والمساحات فى الفن الإسلامى اتخذت طابعا تجريديا صوفيا خالصا، وحتى يمكن إدراك تلك المعانى يتعرض الباحث لدراسة وتحليل السمات الثقافية والمعرفية لتلك الحضارة والتى تتكون من خلالهما الفلسفة والمنطق الذين يحكما العمل الفنى، وقد تميز العصر الإسلامى بدراساته

[١] أبو صالح الالفى: مرجع سابق ، ص: ٢٣٠

وعلومه وإسهاماته فى شتى مجالات المعرفة التى من المؤكد أن كان لها عظيم الأثر فى شكل الفن وقيمته، فإذا كان الفن الإسلامى يتميز بالتجريدية الهندسية الصوفية، وذلك لان فى هذا العصر قد شاعت وارتقت علوم كالرياضيات والفيزياء والكيمياء والفلك وكانت لإسهامات العرب فيها أثرا فى علوم الغرب حتى وقتنا الحاضر، ففى مجال الرياضيات كان هناك الخوارزمى (٧٧٠- ٨٤٠ م) صاحب الفضل فى ظهور علم الجبر الذى أطلق عليه ذلك الاسم والذى لايزال مستعملا فى اللغات الأجنبية والذى كان سببا فى تقدم التكنولوجيا فى العصر الحديث والذى سوف يتعرض له الباحث بشكل أكثر توسعا لما له من دور فى الفنون الإسلامية وحتى الفنون المعاصرة، وهناك ابن الهيثم (٩٦٥- ١٠٣٨ م) وهو رائد علم الضوء، وقد أبطل ببحوثه تلك النظرية اليونانية القديمة والتى كانت تقول أن الرؤية تحدث من انبعاث شعاع ضوئى من العين إلى الجسم المرئى، وأثبت أن الرؤية تحدث عن طريق انعكاس الشعاع الضوئى من الجسم إلى العين، وقد كان لهذا الاكتشاف العظيم أثره البالغ فى تطور علم الضوء، كما أن ابن الهيثم مارس التشريح وعرف تركيب العين وتوصل إلى أجزائها بالأسماء التى تستعمل اليوم كالشبكية، و القرنية، والسائل الزجاجى، والسائل المائى، وكان أول من دعا إلى إصلاح عيوب العين باستخدام العدسات، حيث توصل إلى أن العدسات المحدبة ترى الأشياء أكبر مما هى عليه فى الواقع، ولم يكن ابن الهيثم بارعا فى الضوء وحسب، ولكن بحوثه فى علم الرياضيات وضعته أيضا فى مصاف العباقرة منهم فى هذا العلم، حيث تناول الهندسة بفرعيها (المستوية و الفراغية) وساهم إلى حد كبير فى تقدم علم الهندسة التحليلية، كما توصل إلى قوانين صحيحة لمساحة الكرة والهرم والقطاعات الدائرية، وهكذا قدم تصحيحا لنظريات الضوء التى لعبت دورا فى ظهور فن التأثيرية، وهناك عالم آخر هو الفارابى (٩٥٠-٨٧٠ م) الذى يعد من أهم فلاسفة المسلمين، وقد أطلق عليه معاصروه لقب "المعلم الثانى" لاهتمامه الكبير بمؤلفات أرسطو "المعلم الأول"، وتفسيرها، وإضافة الحواشى والتعليقات عليها، ومن خصائص فلسفة الفارابي أنه حاول التوفيق بين فلسفة أرسطو وفلسفة أفلاطون، ومن جهة أخرى بين الدين والفلسفة، كما أنه أدخل مذهب الفيض في الفلسفة الإسلامية ووضع بدايات التصوف الفلسفي.

"وبجانب إسهامات الفارابي في الفلسفة، فقد برز في الموسيقى، وكانت رسالته فيها النواة الأولى لفكرة اللوغاريتم حسب ما جاء في كتاب (تراث الإسلام)، حيث يقول كارا دي فو (Carra de Vaux): أما الفارابي الأستاذ الثاني بعد أرسطو وأحد أساطين الأفلاطونية الحديثة ذو العقلية التي وعت فلسفة الأقدمين، فقد كتب رسالة جليلة في الموسيقى وهو الفن الذي برز فيه، نجد فيها أول بذرة لفكرة النسب (اللوغاريتم)، ومنها نعرف علاقة الرياضيات بالموسيقى، وتؤكد (زغريد هونكه) الفكرة نفسها حين تقول: إن اهتمام الفارابي بالموسيقى ومبادئ النغم والإيقاع قد قربه قاب قوسين أو أدنى من علم اللوغاريتم الذي يكمن بصورة مصغرة في كتابه عناصر فن الموسيقى" [1]

(واللوغاريتم وعلوم الرياضيات وعلاقتهما بفنون الموسيقى لهما دوراً فى ظهور فن يعتمد على الأرقام الحسابية الدقيقة (الجوريزم) من خلال الحاسب الآلى و سوف يتعرض له الباحث فيما بعد).

ذلك وبالإضافة إلى دراسات وأبحاث العديد من العلماء المسلمين فى مجال الفلك والطب والكيمياء وغير ذلك من العلوم التى من المؤكد أنها ساهمت فى بناء شخصية وثقافة الفنان فى ذلك العصر الذى افرز شكل الفن الإسلامى الذى نراه اليوم، والذى عجز عن إدراك فلسفته ومفاهيمه بعض المؤرخين والنقاد الذين وضعوه تحت تصنيف الفنون الزخرفية التى تخلو من الفلسفة والقيمة التعبيرية بالرغم من إسهامات ذلك الفن فى فنون الحضارات التالية له وحتى يومنا هذا سواء من خلال الشكل الفنى أو من خلال النتاج العلمى الذى تركه علماء ذلك العصر، وأما عن التجريدية الصوفية التى يتميز بها الفن الإسلامى فيرجع ذلك إلى عدد من القيم الفلسفية من أهمها ما يلى:

---

[1] http://www.isesco.org.ma/pub/ARABIC/fikr/page12.htm

اللامحكاة وفنون الشرق القديم:

بنيت فنون الشرق القديمة على أساس عقائدى وديني وتبنت فنونها فى بعض الأحيان مبدأ اللامحكاة، كما فى فنون مصر والشام والعراق واليمن المتمثلة فى الفن الفرعونى والآشورى والبابلى وفنون حضرموت، وفى مصر وعلى سبيل المثال تقوم فلسفة الفن الفرعونى على أساس التجريد، ويهدف التجريد فى الفن الفرعونى إلى التأكيد على المعانى الفلسفية فى الموضوعات التى تناولها كالبعث والخلود ونهر النيل وقدسيته وبعض موضوعات الحياة اليومية، ونجد ذلك فى ابتعاد الفنان المصرى عن الظل والنور والمنظور حتى لا يصرف ذهن المشاهد إلى التأمل فى مهارة الفنان فى نقل الطبيعة، وإنما يدفعه إلى التأمل فى ما وراء تلك الموضوعات من معنى وقيمة فالفن الفرعونى كالأمثال يعبر عن الموضوع بما قل ودل كشكل من أشكال الحكمة، وتتشابه فنون الشرق القديمة مع الفن الفرعونى فى تبنيها مبدأ التجريد واللامحاكاة والفكر العقائدى والدينى.

" وهكذا نجد نظاما عقائديا متقاربا. ففى مصر نجد الثالوث أوزوريس وايزيس وحورس وفى العراق القديم نجد الثالوث أنو وأنليل و أيا، وفى جنوب الجزيرة العربية نجد الثالوث من الكواكب (الموقاة) و(ذات حميم) و(عشتر) وفى العراق نجد ثالوثا آخر من سن (اله القمر)، (شماس) اله الشمس، وعشتر (الزهرة) ونجد الإله بعل فى الشام يمثل الخصب، ويطلق فى مصر على الزراعة البكر فيقال نبات بعلى كما أن اللات هى عشتر".[1]

ويعود هذا التشابه والتقارب فى العقيدة وبالتالى فى شكل الفن وأسلوب الصياغة إلى الهجرات العربية ورحلات التجارة، وهناك دراسات عديدة فى علوم الجنس البشرى واللغات والعقائد تؤكد على صلة القرابة بين شعوب المنطقة العربية فى شبه الجزيرة العربية والشام ومصر وأنها تنحدر من أصول سامية، والسامية هى اصطلاح يطلق على

---

[1] أبو صالح الالفى: مرجع سابق ، ص: ٢٤

ذرية سام ابن النبى نوح (عليه السلام)، وهم من يطلق عليهم العرب لمنبتهم فى شبه الجزيرة العربية والشام، وأدت هجراتهم المطردة بحثا عن الماء والتجارة إلى استقرار بعضهم فى الشام والعراق وشمال أفريقيا.

" وكانت البلاد العربية فى عصر ما قبل التاريخ متصلة اتصالا مطردا سواء أكان ذلك عن طريق الهجرات المتلاحقة، أم التجارة، وقد ثبت أنه فى الألف الرابع قبل الميلاد وصلت هجرات من جنوب بلاد العرب إلى مصر، وكان هؤلاء المهاجرون على قدر غير قليل من الثقافة، كما نعلم أنه ابتداء من أواخر الألف الرابع قبل الميلاد - وربما قبل ذلك - بدأت بعض القبائل السامية تهاجر إلى العراق واستقرت فى بلاد بابل، وقد ظلوا محافظين على ثقافتهم ولغتهم الأصلية قرونا طويلة، مما يؤكد أنهم كانوا ذوى ثقافة خاصة ولهم نظمهم وحياتهم الاجتماعية ".[1]

ويرى الباحث أن هذا التشابه بين حضارات العالم العربى القديم يأتى أيضا من أن هذه البقعة من العالم كانت مهبط الأنبياء والرسل منذ القدم والذى كان له اكبر الأثر فى تكوين شخصية الإنسان فى هذه المنطقة، حيث اتخذت العقيدة مكانة هامة لديه وتركت أثرها فى حياته اليومية وفى ثقافته وفنونه، ولا شك أن دعوة الرسل والأنبياء إلى عبادة اله واحد كانت دافعا للتأمل فى الغيبيات والبحث عن الحقيقة فيما وراء الطبيعة والعلاقات الخفية بين الإنسان والطبيعة و الإله والقوانين الغير مرئية التى تحرك الأشياء وتربطها ببعضها البعض مما كان له أثره فى فنون الشرق القديمة كلها.

" ولقد كانت النظرة الكونية عند الشعوب العربية القديمة غلابة ... ففى بلاد العراق استعملت الأقباء والقباب والعقود، وبرع الناس فى علوم الفلك..، وفى مصر القديمة كانت الرسوم والنقوش الزخرفية تمثل الماء وأسماكه و نباتاته فى أسفل الجدران، وتنتهى بتمثيل السماء والنجوم فى السقوف – كما أن الكثير من الرسوم المصرية

---

[1] احمد فخرى: دراسات فى العالم العربى، بدون دار نشر، بدون تاريخ نشر، ص: ١٢

القديمة ترمز إلى هذا التكامل بين الأرض و السماء فى دائرة كاملة و هى البديل من الناحية الفكرية للقبة التى انتشرت فى العراق القديم، ثم بيزنطة، وامتدت وتطورت فى ظل الإسلام ".[1]

التجريد:

يعود شكل التجريد فى الفن الإسلامى إلى النظرة الجمالية الفلسفية التى تختلف من حضارة إلى أخرى، فهناك حضارة تميل إلى الطبيعة الحيوية و أخرى تميل إلى التجريد الهندسى.

" إن الخلاف لا يتعلق بأى فروق فى المقدرة التكنيكية، وإنما ترجع الهوة التى تفصل هذين النوعين من الفن إلى الخلاف فى الموقف والرغبة والقصد ".[2]

وتصل زينب السجيني من هذه النظرية إلى أن:

" الوحدة المترسخة فى وجدان الإنسان العربى قد فرضت مبدأين الأول: تحريف الواقع أى تحويره وتكييف نسبه وأبعاده، بما يناسب نظرة وأحاسيس الفنان المسلم.



(صورة ٢)
من الخزف ذى البريق المعدنى-
العصر الفاطمى - ق ١١ م
الخزف كتلة مجردة ورسوم تجريدية

[1] أبو صالح الالفى: مرجع سابق، ص: ٦٧
[2] جون ديوى: الفن خبرة، دار النهضة العربية، ترجمة د:زكريا إبراهيم، ١٩٦٣، ص: ٥٥٥

أما المبدأ الثانى: فهو الابتعاد عن تشبيه الشئ بذاته.
- وتذكر أن – هناك فريق آخر من النقاد يرى فى التحريف محاولة للتفريق بين العمل الفنى الذى لا يهتم بالشكل كما هو فى الطبيعة وإنما يهتم بأبعاد فنية و فلسفية.

و هذا التفسير الأخير اقرب إلى طبيعة الفن الإسلامى، فقد كان التحريف فى هذا الفن انبثاقاً عن اتجاه الذهن العربى بنظرته الحدسية إلى الكشف عن الجوهر الخالد للأشياء. و هذا الكشف لا يتسنى للفنان إلا بإلغاء الجوانب الحسية المعارضة لشخص الإنسان من الطبيعة.
فلم يكن هدف الفنان العربى عندما يرسم شكلاً هو الدقة والمحاكاة، وإنما كان هدفه بالدرجة الأولى إسقاط حدسه العام، على عالم ليس له حدود أو فواصل وبقدر ما كانت تبدو الصورة محرفة بقدر ما يكون ارتباطها بعالم الغيب قويا، ليصل به هذا الارتباط إلى قلب الفكرة وقلب الواقع إلى رمز كلى لموضوعه. وفى هذا المعنى يقول ماتيس (إن الدقة لا تؤدى إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للطبيعة أو للشكل ولكنها فى الشكل المطابق للمعنى الكلى). [1] "[2]

وحيث يعد الإيمان بالغيبيات من الأسس العقائدية للدين الإسلامى، فقد سيطر ذلك الاتجاه على عقل وفكر و وجدان الإنسان فى ذلك الوقت مما ظهر فى سلوكياته وحياته اليومية، وبالتالى فى نشاطاته الفنية المختلفة، وإذا كانت الطبيعة والعلاقات الخفية بين الإنسان وبينها تحكمها قوانين راح يتأمل ويبحث فيها الفنان الإسلامى، فان القوانين بطبيعتها تعد تلخيصا – أى تجريداً - لتفاصيل الطبيعة والحياة، و قوانين الطبيعة هى خصائص الأشياء التى تؤدى من خلال تراكبها إلى نتائج، والربط بين الخصائص والتراكب والنتائج هى أساس علوم الفيزياء والكيمياء والرياضة والهندسة والفلك التى برع فيها المسلمون الأوائل، ويرى الباحث فى هذا سبباً فى صياغة الفن الإسلامى بفلسفة تأملية وتشكيلا رياضيا هندسيا.

---

[1] عفيف البهنسى:دراسات نظرية فى الفن العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ نشر، ص:١٦

[2] زينب احمد رأفت السجينى:أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨، ص:٢٠٨

و عن طريق النسب الرياضية والأشكال الهندسية برع الفنان الإسلامى فى استحداث قيمة جمالية تتميز فى فنونه عن بقية الفنون الأخرى بشكل خاص، وهى قيمة التكرار، حيث يمثل التكرار

" مظهر من الإلحاح للوصول إلى الوجود الحقيقى المطلق أو الأبدى كعلاقة بين مظاهر الصوفية فى الدين و بين ترجمتها فى الفن، ففى ذكر الله يكرر المسلم عبارة واحدة (الله) مئات المرات حتى يتجرد من المحيط المادى ويغيب فى نشوة الاتصال بالله ".[1]

"التكرار هو شكل من أشكال التعبير عن المطلق واستخدم فيها القوانين الرياضية والهندسية لإكسابها القدرة على الاستمرار والنمو و التوالد بدقة ونظام، وباستخدام عمليات منطقية كالتماثل والتقابل والتدابر والتمركز والتدرج والانتشار والتبادل، وهكذا تكاملت الصياغة الفنية مع المضمون الفلسفى والفكرى والعقائدى للفنان (جاءت معانى الإدراك الجمالى فى الإسلام منقسمة إلى قسمين، قسم يتناول إدراك الجمال الظاهر كما يقول عنه الغزالى: {جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس }هذا التعبير للتجربة الجمالية يتلاقى بعض الشئ مع تعبير هذا العصر لتلك التجربة التى تدرك بالحواس الخمس أى – بالبصر الظاهر – كما فى التعبير الإسلامى.

يتناول القسم الثانى إدراك الجمال الباطن، كما يقول عنه الغزالى {جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب و نور البصيرة }ويلتقى هذا التعبير أيضا مع الإدراك الجمالى الكلى حيث الحقيقة والاعتقاد فى الفنون تتم بكل مدركات المعرفة أى – البصيرة الباطنية – حسب تعبير الغزالى، وذلك كون الأفعال يدل عليها من الصفات التى هى فى أساس خلفية الفاعل ".[2]

---

[1] عفيف البهنسى: جماليات الإبداع العربى، دورية فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص:٩

[2] غازى مكداشى: وحدة الفنون الإسلامية، عمارة، خط، موسيقى، دراسة جمالية فلسفية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت و طبعة أولى، ١٩٩٥، ص: ١٥٩

وبتفسير أخر يمكننا أن نقول:

" بل نحن هنا أمام استلهام للحركة الطبيعية المجردة وليس استلهاماً لصورها المرئية، فالزخرفة الإسلامية إنما تقف أمام الطبيعة لتقتدى بنظامها الخفى وبقوانينها المطلقة فى التشكل والتلون والنمو والانتظام، وبالتالى فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها فى تجلياتها المختلفة والمتنوعة ".[1]

ويرى الباحث من خلال ذلك أن أهم ما يميز التجريد فى الفن الإسلامى هو ارتباطه بالمفاهيم الرياضية والهندسية فى صياغاته المختلفة على الرغم من ظهور أشكال أخرى من التجريد فى التصوير الجدارى والتصوير على المشغولات الفنية كالخزف و النسيج، إلا أن اهتمام الباحث بالنظم الهندسية الإسلامية يأتى من خلال مشكلة البحث والهدف منه.

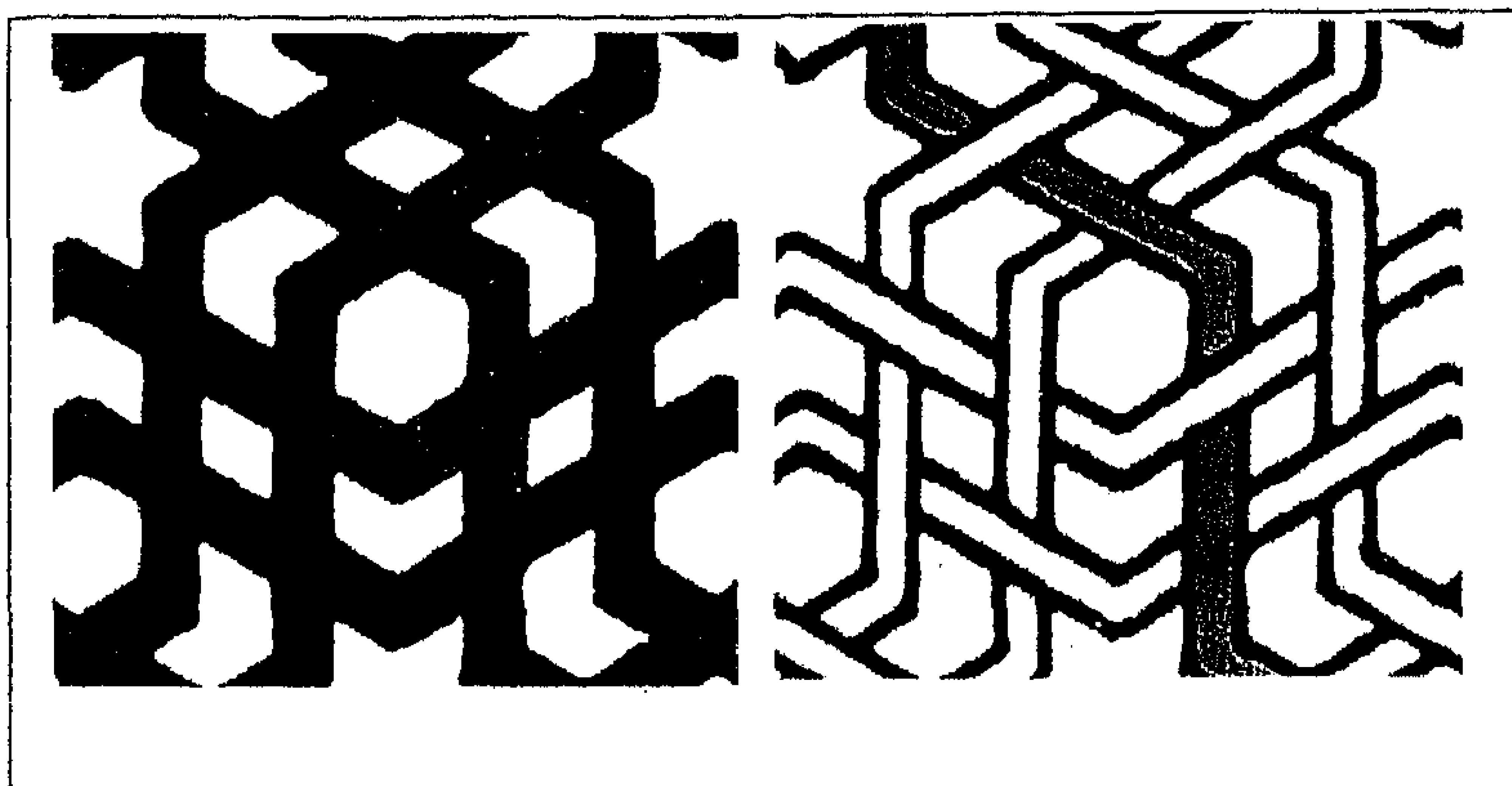
الهندسيات الإسلامية:

تتجلى قيم اللامحكاة والتجريدية فى الفن الإسلامى فى صياغاته الهندسية، وإذا كان مبدأ اللامحكاة والتجريدية فى هذا الفن يسعى للخروج بالإنسان من الانشغال بظواهر الأمور إلى التفكير والتأمل فيما وراء الظاهر من معان وعلاقات خفية والحكمة من تلك الظواهر وتراكيبها، فلا أفضل من العلاقات الهندسية القائمة على الحسابات والنسب الرياضية للتعبير عن هذا المضمون، وقد ساعد فى ظهور فن الهندسيات الإسلامية بهذه الصورة ترجمة أعمال الفلاسفة اليونانيين ودراسات واكتشافات العرب فى مجال الرياضيات والهندسة والفلك، وقد ساعدت الرياضيات والهندسة فى تحقيق مفهوم اللانهائية والتوحيد الذى يوافق الاعتقاد الايمانى لدى المسلم، والذى تمكن من الدمج بين وسائط المواد وخصائص الخامات وبين العالم الروحانى من خلال الفن، وقد حقق الفنان الإسلامى نتيجة مغايرة لمفهوم الهندسيات إذ يتسم الشكل الهندسى غالبا بالجمود ولكن استطاع ذلك الفنان إكساب الفنون الهندسية الإحساس بالديناميكية والحرية والحركة من خلال تعاشق الخطوط والتفافها وتراكبها

---

[1] سمير الصايغ:الفن الإسلامي:قراءة تأملية فى فلسفته و خصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص: ١٢١

و من خلال تقاطعاتها فالمساحة الهندسية لا يحدها خط خارجى مغلق ولكن تظهر المساحات من خلال تقاطعات الخطوط وتراكبها كما فى (شكل ١)



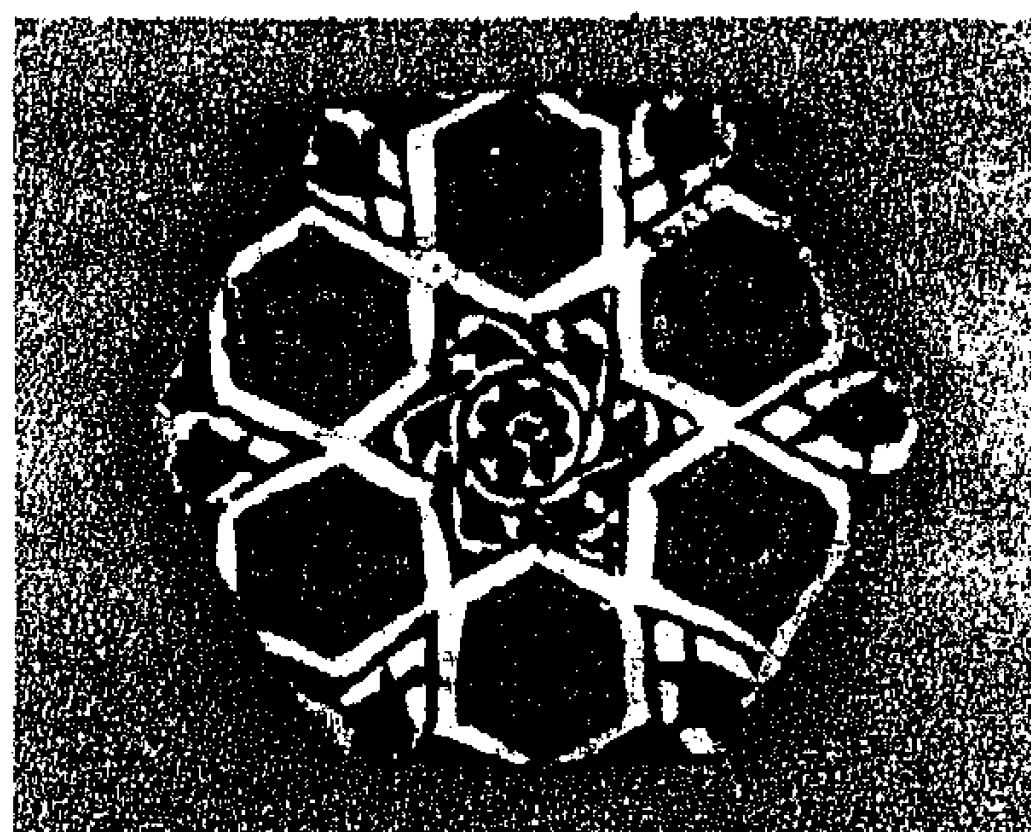
(شكل ١)
تحرك الخط فى تراكب يمنح الشكل ديناميكية عكس الخطوط المقفلة

" إن احكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تركيب بنيته، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل، والنسبة الفاضلة هى المثل والمثل والثلث والمثل والربع".[١]

وتتضمن الصياغات الهندسية العديد من القيم الجمالية كالتكرار الموحى باللانهائية، واللانهائية فى عقيدة المسلم تمثل قيمة كبيرة، حيث يؤمن المسلم بالحياة الآخرة الأبدية، كما يمثل التكرار إيقاع للحياة الدنيوية تشير إليه آيات القرءان فالليل والنهار فى تعاقب والصلوات الخمس فى تعاقب وفصول السنة والأشهر فى تعاقب، ويتميز التكرار الإسلامى على انتظامه بعدم الرتابة، إذ يتكون التكرار من مجموعة كبيرة من العناصر الهندسية أو العضوية المتنوعة مما يكسب مساحة العمل الفنى ثراءاً يبعد المشاهد عن الإحساس بالملل، كما أن الفنان الإسلامى قد قسم مساحة العمل إلى مساحات هندسية متنوعة على هيئة مربعات ومستطيلات ودوائر وأشرطة، ويتم توزيع المفردات الهندسية بتكرار يتسم بالحركة

[١] بطرس البستانى: رسائل أخوان الصفا، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ نشر، ص: ٢٢٢

الدائرية أو الإشعاعية من المركز إلى المحيط أو العكس، و للدائرة بشكل عام قيمة توازى قوانين حركة الطبيعة فى دوران الأرض حول نفسها ودورانها حول الشمس، وللدائرة قيمة روحانية لدى المسلم حيث الحركة الدائرية حول الكعبة فى الطواف، وهكذا كانت الألفة بين الفنون الإسلامية وبين الإنسان الذى يفكر ويتأمل من هذا المنطلق والذى تشمل ثقافته علوم الفلك والرياضيات ويؤمن بعقيدة راسخة تحثه على التأمل والتفكر والتدبر.



(صورة ٣)
بلاطة خزفية مزخرفة بطلاء زجاجى ازرق - العصر المملوكى - ق ١٥ م
والصورة توضح تكرار الشكل الهندسى السداسى فى التصميم وفى الخط الخارجى

الألفة والتآلف فى الفن الإسلامى:

تعد هذه النقطة من أهم النقاط التى يعتمد عليها الباحث فى تجربة البحث من الناحية الفلسفية والتشكيلية، حيث يرى أن من أهم جماليات الفن الإسلامى هى تآلفه وترابط عناصره على تنوعها، وهذا التآلف يلعب دورا كالموسيقى التى تتعايش فيها المفردات والعناصر بإيقاعاتها الحركية والشكلية من حجوم وأشكال لتكون جملة موسيقية شرقية جميلة، فبنية العمل تتشكل من عناصر معمارية كالأعمدة و المقرنصات والمشربيات والفسيفساء والتشكيلات الرخامية والخشبية وأعمال الخزف والزجاج والنسيج، لتتكامل وتتآلف فيها العناصر الهندسية والنباتية لتشكل منظومة متكاملة تتعامل مع الفراغ المحيط بها ولتجتمع كلها فى عمل فنى إسلامى يفيض بالروحانية والسكينة ليقوم العمل الفنى بتأدية وظيفته والغرض منه

جمالياً ونفعياً، ويتفق الباحث مع ما يراه (عبد الفتاح رواسى قلعة جى)[1] حيث يلخص مفهوم التآلف فى الفن الإسلامى فى ثلاث مراحل هى:

المرحلة الأولى: المعرفة والاكتشاف ووسيلتهما الفكر
المرحلة الثانية: الإيمان ووسيلته الإدراك
المرحلة الثالثة: الإبداع ووسيلته الفن

أولا الجانب التفكيرى:

البحث عن الجمال هو بحث عن الحقيقة، فإذا كانت الطبيعة هى المصدر الأساسى للجمال، فإن البحث فى أسباب الشعور بالجمال يأتى من خلال التفكر والتأمل فى إشكال عناصر الطبيعة ونسبها وعلاقتها ببعضها البعض والتى يحكمها منطق رياضى هندسى.

بسم الله الرحمن الرحيم" *أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت * وإلى السماء كيف رفعت * وإلى الجبال كيف نصبت * وإلى الأرض كيف سطحت* " صدق الله العظيم (الغاشية:١٧)

ونرى من ذلك أن القرآن الكريم قد حث المسلمين على التفكر فى خلق الله و أن هذا التفكر والتأمل يؤدى إلى استشعار مواطن الجمال وأسباب الشعور بهذا الجمال يأتى من استشعار قدرة الخالق العظيمة

ثانيا الجانب الإدراكى:

لا تنتهى القيمة الجمالية عند لحظة استشعار الجمال فى الطبيعة أو فى العمل الفنى ولكن عندما تمتد إلى أن تشمل سلوك الإنسان وتنشيط حالته الحسية و الانفعالية لتصبح دافعا لتغيير أو ارتقاء سلوكه وفكره وتؤدى كذلك إلى استشعار المزيد من الإيمان بقدرة الخالق وهو الهدف الأسمى.

"تمام جمال الأحياء فى كيفية خلقها، وما كانت العلوم المختلفة التى تتناول الجسد ووظائفه، والنفس و تكوينها، إلا لتحيط بكيفية هذا

---

[1] عبد الفتاح رواسى قلعة جى: مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص: ٣٧.

الخلق، وبالرغم من تقدمها المذهل فإنها مازالت فى كل يوم تكشف شيئا جديدا فى كيفية هذا الخلق ".[1]

بسم الله الرحمن الرحيم *" .... ويتفكرون فى خلق السموات والأرض ...."*
صدق الله العظيم (آل عمران: ١٩١)

وفى آية أخرى
بسم الله الرحمن الرحيم *" .... إن فى ذلك لآيات لقوم يتفكرون "* صدق الله العظيم (الرعد: ٣)

وإذا تمت عملية الإدراك فى عقل الفنان فانه لابد وان يسلك فى عمله ما تم إدراكه، وإذا كان القرآن الكريم والسنة هى ما اجتمع عليه فكر وثقافة المجتمع بشكل جماعى فى عصور الدولة الإسلامية، فكان لابد وان يخرج الفن الإسلامى بالصورة التى نراها عليه و بوحدته الفنية من أقصى شرق الدولة الإسلامية إلى أقصى غربها، فالدافع إلى الإلهام والتأمل والفكر والإدراك واحد.

ثالثا الجانب الفنى:
لم يكن الفن الإسلامى وسيلة مباشرة لخدمة الدين، وإنما اخذ الفن الإسلامى فكره وفلسفته ودوافعه من الدين، فما نراه من فنون عمارة المساجد و المبانى الإسلامية، وفنون الخزف والزجاج والخشب ما هى إلا تداعيات فكر وتأمل لفنان أمن بهذا الدين حتى صار هو كل ما يشغل فكره وأحاسيسه وسيطر على نشاطه وسلوكه.

" لذلك تبدو العلاقة بين الفن والدين هنا، علاقة فلسفية عقلانية، صوفية، وإيمانية، فالتوحيد الذى دعا إليه الإسلام كدين، يترجمه الفن الإسلامى إلى لغة فنية مذهلة. حيث يتحول نداء التوحيد إلى نظام شامل، وفلسفة محكمة، تحكم كل شىء: الخط واللون والمساحة والعلاقة القائمة بينهم، والعلاقة بين الله و الإنسان، كما فسرها الدين الإسلامى، ستترجم أيضا إلى لغة فنية ".[2]

---
[1] عبد الفتاح رواسى قلعة جى: مرجع سابق، ص: ٣٨
[2] سمير الصايغ: مرجع سابق، ص: ٦

وكما تبلورت فلسفة ذلك العصر فى مفهوم التوحيد والتأمل في قدرة الخالق عن طريق استبصار جماليات الطبيعة وما وراء الطبيعة، ظهر الفن الإسلامي متأثراً بفلسفة إنسان ذلك العصر، فكانت هناك وحدة لعناصره، (لخص شاكر مصطفى)[1] مفهومها في الفن الإسلامى في النقاط التي يتناولها الباحث بمزيد من البحث والتحليل

تحليل عناصر الشكل الجمالية فى الفن الإسلامى:

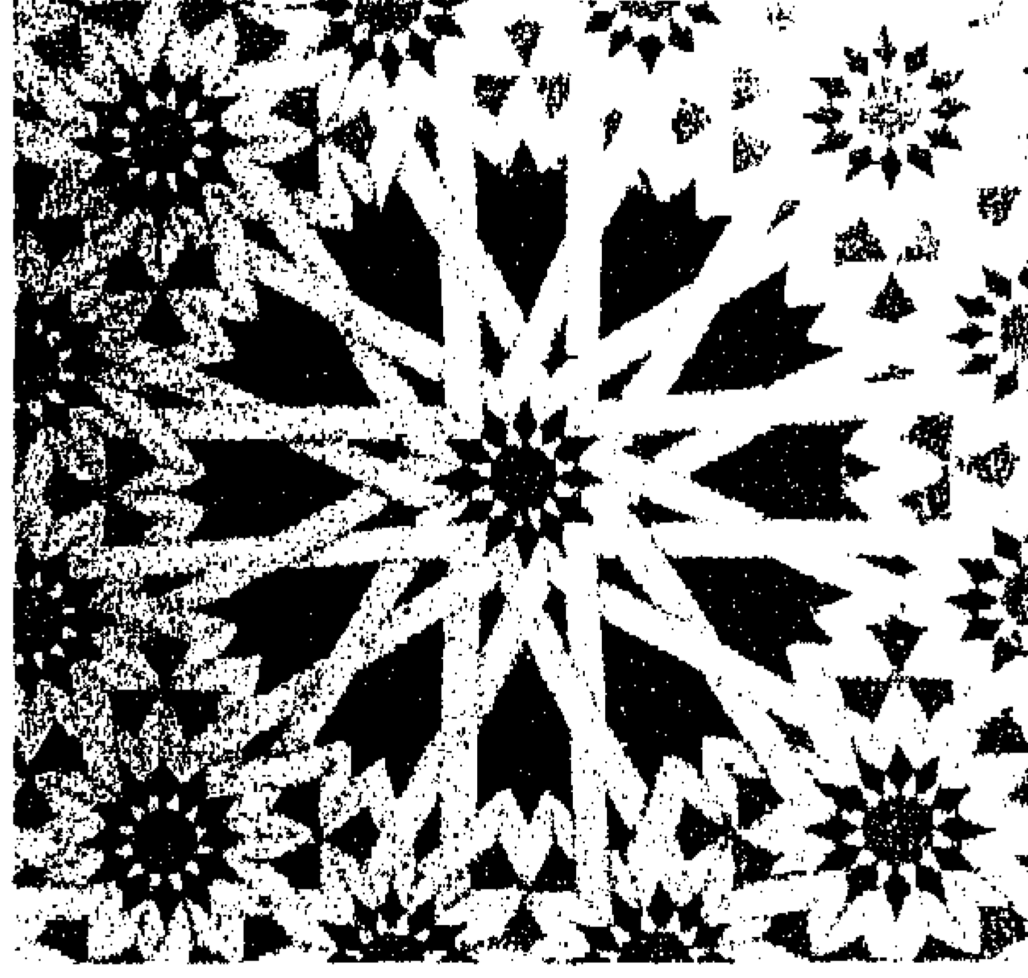
- العنصر الأول: النقطة

إنها بعكس الشائع، لا تعبر عن العدم، ولكنها عن بدء الوجود والخلق، ومن التقاء الكل فى المركز، وإشعاع الكل عن المركز، وتحرك النقطة فى خط مستقيم أو خط منحنى هو الذى يثرى العملية الفنية، والخط الهندسى فى الفن الإسلامى يتحاور مع الخطوط الأخرى ومع ذاته ليشابه موضوع الخلق من خلال أساليب التوازى والتوازن والتناظر والتعاكس والالتقاء والاختراق، والتكرار اللانهائى كتكرار الخلق اللانهائى، و الخط الهندسى الإسلامى هو دوما فى حالة تأمل روحى، و هذا الخط قد يكون محيط الدائرة التى مركزها النقطة أو اذرع النجمة و الأذرع والمحيط دلالة على تساوى الأضلع أى مساواة بين الخلائق، و الشكل النجمى الذى يتكون من اذرع يتراوح أعدادها بين ستة أو ثمانية ويصل إلى أربع وعشرين ذراعا يحملون مفهوم انبثاق كل شئ عن الله، واذرع النجمة تتلاقى فى امتداداتها بأذرع نجمة أخرى والخلق كله وأمور الدنيا كلها سن الله أن تتلاقى برغم اختلافها، والدائرة ينبثق عنها الأشكال الأساسية الثلاثة فى الهندسيات الإسلامية المثلث والمربع والسداسى، ويرى الباحث أن النقطة و هى المركز و اذرع النجمة وهى فى حالة إشعاع منها أو تلاقى فيها إنما هى رمزية أن كل شئ من خلق وأمور إنما هو من مصدر واحد منه يخرج واليه يعود، وما تعدد النجوم فى النقش الواحد إلا صورة لتعدد أشكال الخلائق وتعدد صور الأحداث والأمور من رزق وقدر وما يحويان من تفاصيل شتى، كما يرى الباحث أن النقطة لا تمثل رمزية الإله الواحد بل هى رمزية المفهوم فإذا كانت النقطة رمز للإله والنقطة تتكرر فى المسطح الواحد أكثر من مرة فهذا معناه تعدد الإله، أما فى حالة

---

[1] شاكر مصطفى: الفنون الإسلامية، المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩، ص: ١٤٥

النقطـة هـى مفهوم المركزيـة فـالمفهوم يمكـن أن تتعدد صـوره، كمـا يعلـم المسلم انه لا مجال لتشبيه الإله الواحد بأى صورة من الصور إلا ما شبه الله بـه نفسـه فـى قرأنـه الكريم، كمـا أن تلك النقوش التـى تحمـل عناصـر النجوم المختلفة تتواجد فى كل المسطحات حتى الأرضيات وهنا لا يمكن للمسلم أن يضع رمزا لله على الأرض أما المفهوم فهو نتاج و دافع للتأمل فى قانون ما وراء الطبيعة الذى خلقه الله

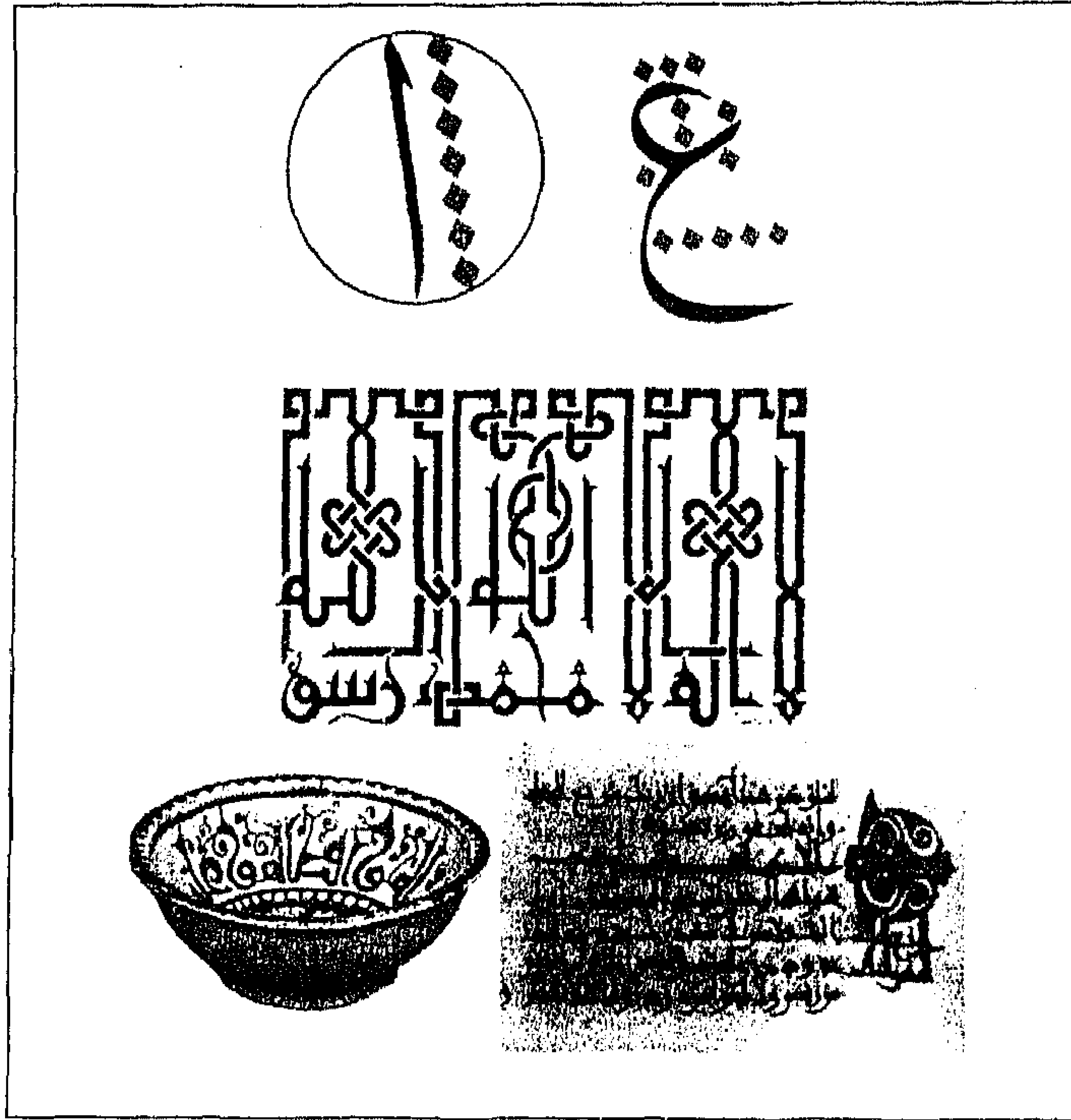


(صورة ٤)
النقطة من خلال التشكيلات الرخامية ــ بيت الكريتلية

- **العنصر الثانى: هو الخط الكتابى**

حوله الفنانون المسلمون إلى موسيقى، وتصوير تشكيلى، وتأمل دينـى للكلمة، ورمز جمالى، وبراعة تقنية، وفيه نجد التوازن، والتنويعات فـى الأشكال، وتناسب تكوين حروفه على ميزان النقط، والخط العربى اختلـف المؤرخـون علـى بدايتـه، ويجمـع علمـاء العربيـة أن أصـل الخـط أخـذ مـن الخط النبطي المأخوذ من الخط الآرامي ثم تطور الخط عبر مدرستين أولهما الكوفية والثانية الحجازية، أما الخط الكوفي فكان يميل إلى الجمود، بينما يمتاز الحجازى بليونته وسهولة كتابته فى بداية الدعوة الإسلامية وقد بدأ التدوين القرآني في عهد الخلفاء الراشدين، وكان هذا الخط غير منقط ولم يكن له علامات لبدايات السور ونهاياتها ولا أرقام الآيات، وكان لابد أن يتطور هذا الخط فمر بمراحل عدة كوضع النقاط على الحروف أولا ووضع التشكيل الخفيف ثم تطور الخط وتشعبت أنواعه بعدها على

يد خطاطي العصر الأموى وأولهم (قطبة المحرر) الذي استخرج الأقلام الأربعة واشتق بعضها من بعض، وفي العصر العباسي ظهر (ابن مقلة) الوزير المعروف الذي كان خطه مضرب الأمثال، فجوّد الخط ووضع موازين الحروف بأبعاد هندسية حتى وصل هذا الفن إلى مرتبة لا تضاهى، واستمر تطور الخط ووضع القواعد له حتى العصر العثماني على يد (مصطفى الراقم) الذي سار على نهجه بقية الخطاطين العثمانيين، وهكذا أصبح للخط العربى قواعد وأصول دخلت ضمن شغف الفنان المسلم بالرياضيات التى ارتبط بها نسب أطوال والتقافات أجزاء الحروف وتحددت النسبة بناءا على حجم نقاط الحروف، ولم تتوقف العلاقة فى الكتابات على النسب بين الحروف وبعضها البعض فقط، بل امتدت العلاقة بين الخط والمساحة المكتوب فيها و ما حوله من أشكال هندسية وتصاوير سواء فى المنمنمات أو المصحف أو الجدران،

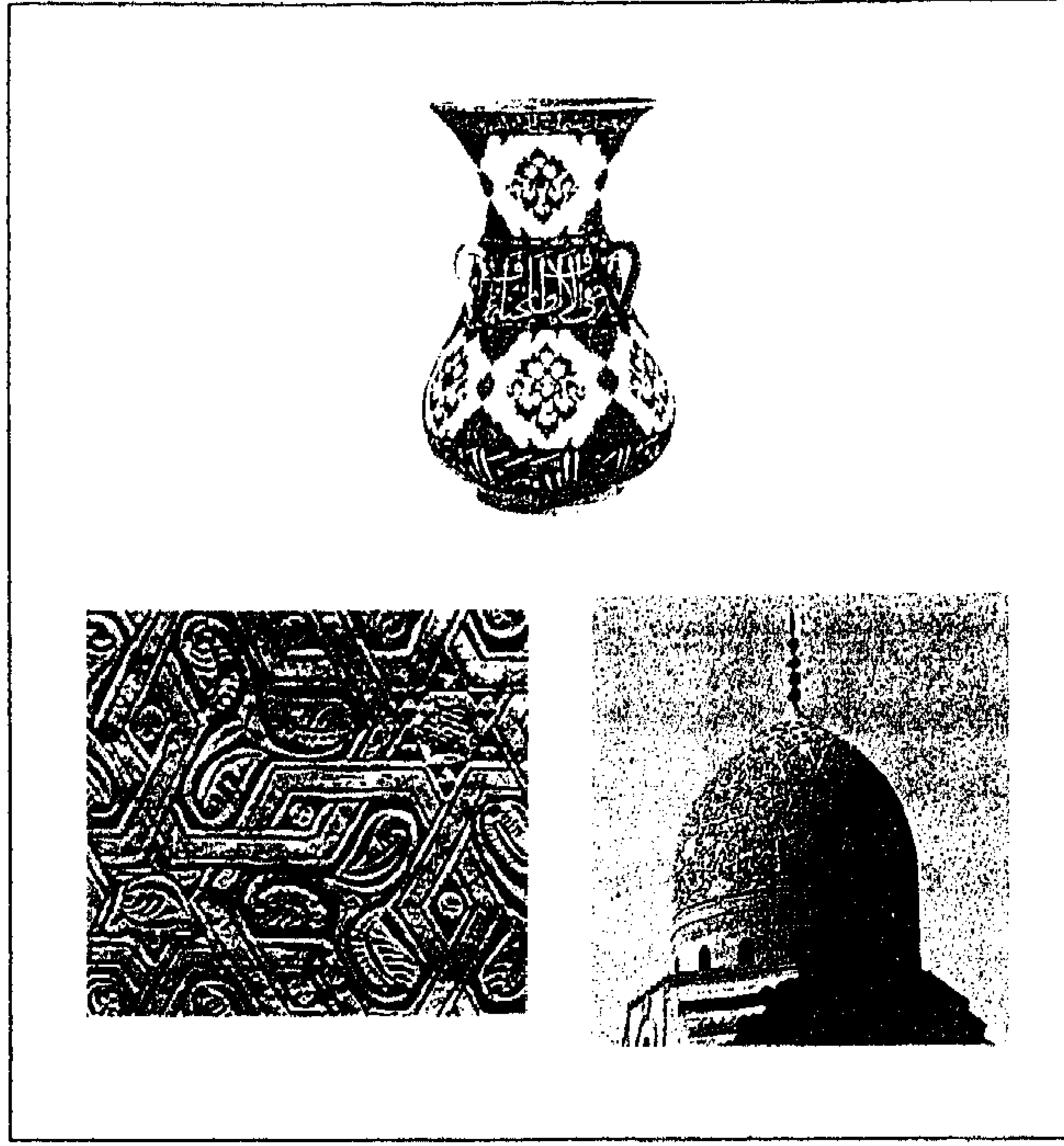


(صورة ٥)
نسب الحروف على ميزان النقط
وحدة تصميم الخط الكوفى و علاقته بهندسيات الفن الإسلامى
كتابة يدوية للجزء السابع من المصحف – تونس - القيروان
خزف ذو بريق معدنى من العصر الفاطمي – ق ١١ م

ويرى الباحث أن الخط العربى فى العمارة لم يكن نوع من التزيين كما يذكر بعض المؤرخين، بل هو كلمة أو جملة أو آية قرآنية تعمل بمثابة اشارة لبدء التفكير والتأمل الذى يخرج إلى نطاق غير محدود من خلال هندسيات الفن الإسلامى

- العنصر الثالث: الأرابيسك

هو فى الفن الإسلامى جزء من الإبداع الفنى ومن التكوين، وهو تحوير و التحوير والتكرار للشكل الحيوانى أو النباتى أو الإنسانى هو محاوله لتوحيد التعدد فى الوجود، وأما التكرار فانه الموسيقى ألكونيه، انه لدى الفنان الإسلامى إيقاع بصرى للتعبير عن إيقاع التوازن، وعن جدلية الوحدة فى الكثرة والكثرة فى الوحدة، ذلك المزيج من صور النبات المحور ومن عناق الخطوط معها وتلوى الكتابة، إنما هو التعبير المباشر عن الوجود الذى لا حد فى داخله للتنوع، والأرابيسك يطلق على هذا النوع من النقوش التى تحتوى على التوريقات النباتية، وقد أكد ذلك النوع من النقوش على المضمون التجريدى الذى يسعى إليه الفنان الإسلامى، فأوراق النبات وأغصانه صيغت من خلال الخطوط المنحنية والملتفة، ويظهر هذا الاسلوب قدرة الفنان ومهارته على نقل الطبيعة ولكن ميوله نحو التجريد هى ما صاغت هذا الفن بهذا الاسلوب، كما يؤكد الأرابيسك على اهتمام الفنان بالرياضيات والهندسة وقدرة الفنان على تطويع كل الأشكال إلى نظام رياضى وهندسى يعمل على التأكيد على وحدة المضمون والتآلف بين أجزاء العمل، ووصلت براعة الفنان وإخلاصه وجديته فى الهدف والمضمون وتوافق الشكل مع المضمون أن صاغ وطوع عناصر عمله لتتناسب مع الأسطح المستوية والمنحنية، ومن خلال الخامات المتعددة التى تتطلب تقنيات خاصة لكل خامة كالخشب والحجر والطينات الخزفية وطلاءاتها.



(صورة ٦)
الأرابيسك وصياغاته المتعددة على الأسطح والخامات المختلفة

- العنصر الرابع: التصوير

يتوافق التصوير مع فلسفة الفن الإسلامى فى التأمل من خلال التجريد الذى يدفع المشاهد إلى التفكير فى العلاقة بين عناصر العمل ومفاهيمها وليس واقعية التصوير فألغى البعد الثالث وخطوط المنظور بشكل عام فى اللوحة وأبقى على بعضها حتى لا تختل القيمة الجمالية للشكل، فكل الصور والأشياء على مستوى واحد وما رسومها إلا ظلال هدفها تمثيل المضمون لا تصوير الواقع، حتى المنمنمات لم تكن تبحث عن رسم العالم الظاهرى ولكن عن إبراز الجواهر الثابتة للأشياء وعن الرؤية التأملية الصوفية، وقد استخدم الفنان العناصر الهندسية والنباتية (الأرابيسك) فى التصوير،

"وإذا ما تركنا الحديث حول القوانين الهندسية التى قامت عليها الزخارف فى عمومها، وتتبعناها فى رسوم المدرسة العربية نجد انه لا تكاد تخلو منمنمة واحدة من عناصر الزخارف النباتية فقد يتناولها الفنان فى زخرفة شخوصه أو فى زخرفة الستائر أوفى الزخارف المعمارية أو حتى على أرضية الصورة دون أن ترتبط بأى عنصر ذى دلالة عضوية، وإنما لمجرد إثراء الجانب الحسى فى المنمنمة أو ليتواءم مع ما جاء فى النص من المحسنات اللفظية" [1]

وفى مخطوط الشهنامة نجد الفنان وقد قسم مساحة العمل إلى مساحات هندسية خص بعضها للكتابات والأخرى للرسوم، ومساحات أخرى للتوريقات النباتية، وعملت الخطوط الرأسية والأفقية على الترابط بين أجزاء العمل وهكذا تتأكد العلاقات الهندسية فى العمل، وبالرغم من استخدام بعض الخطوط المائلة كخطوط منظور إلا أن العمل بشكل عام يظل مسطحا مائلا للخيالية، كما تعمل هذه الخطوط المائلة على إثراء الإيقاع التنغيمى للعلاقات الهندسية وللعمل ككل تماما كما فى المساحات الهندسية والأرابيسك كما فى (صورة ٧)



(صورة ٧)
التصوير من مخطوط الشهنامة – استنبول – ق ١٦م

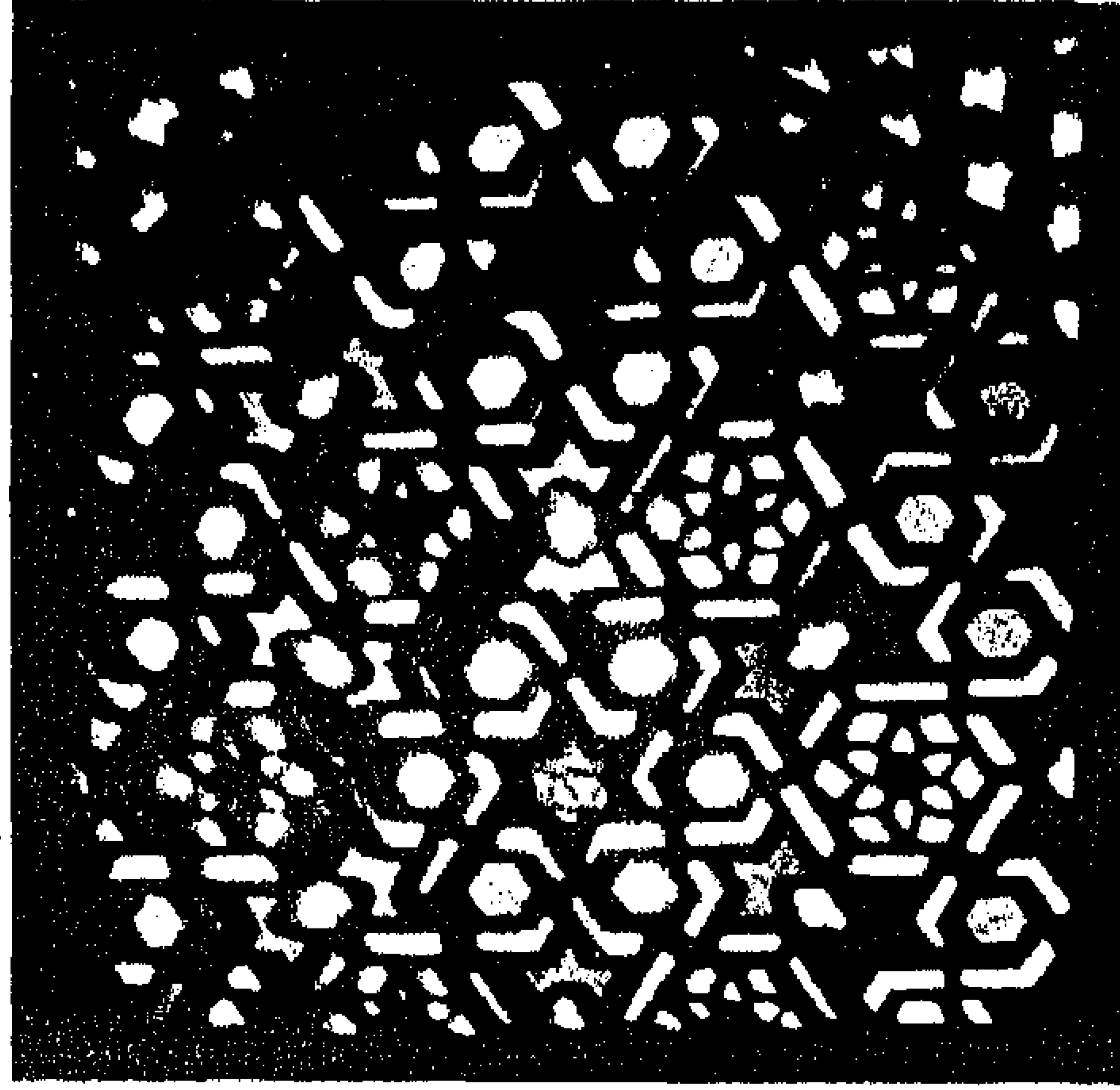
[1] زينب احمد رافت السجينى: أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨، ص: ٢٦٥

- العنصر الخامس: الضوء

يـؤدى الضـوء فـى الفـن الإسـلامى دورا كبيـرا مـن الناحيـة الفلسـفية والناحية التشكيلية

بسم الله الرحمن الرحيم *" الله نـور السماوات والأرض مثل نـوره كمشكاة فيها مصباح....."* صدق الله العظيم (النور: ٣٥)

وهكذا يصبح للضوء قيمة قدسية للإنسان المسلم، كما يؤمن المسلم بأن الله قد خلق الملائكة من النور وان المؤمن يبعث وفى وجهه نور، فالنور جمال وقيمة يتوق المسلم إلى بلوغها، لذلك اهتم الفنان بتوزيع الضوء داخل العمارة الإسلامية فقد صمم المسجد متضمنا الصحن المكشوف الذى يعمل على إضاءة المسجد و تهويته من الناحية الوظيفية، وإتاحة رؤية الضوء والسماء من الناحية الروحانية، كما وزع النوافذ فى المسجد والبيت لتوزيع الضوء فى كل مكان، ونظرا لوقوع المنطقة العربية فى نطاق ألاماكن الحارة ولاهتمام المسلم بالحفاظ على خصوصية مسكنه فقد أبدع نظام المشربيات والعقود الجصية ذات الزجاج الملون لتوزيع الضوء توزيعا هادئا يؤدى إلى الإحساس بالهدوء والسكينة التى يسعى المسلم إليها لتزيد قدرته على التأمل، ومن الناحية التشكيلية يؤدى الضوء الذى يسمح التصميم المعمارى بنفاذه إلى إحداث الظلال وزيادة الإحساس بالتجسيم الذى يؤدى إلى الإحساس بالتنوع فى الأعماق الفراغية المختلفة التى صممها المعمارى كالقباب وتعدد مستويات الجدران، كما وان النقوش البارزة التى توجد على الجدران والأثاثات يظهر تجسيمها فى حالة الإضاءة المتوسطة الشدة لتظهر جمالياتها، وهكذا تمكن الفنان والمعمارى المسلم من استخدام الضوء كعنصر من عناصر العمل الفنى الذى يضيف إلى قيمته الجمالية وضمن مفهومه الفلسفى بل ويؤدى دوره الوظيفى على أكمل وجه من إضاءة المكان دون زيادة حرارة الجو.

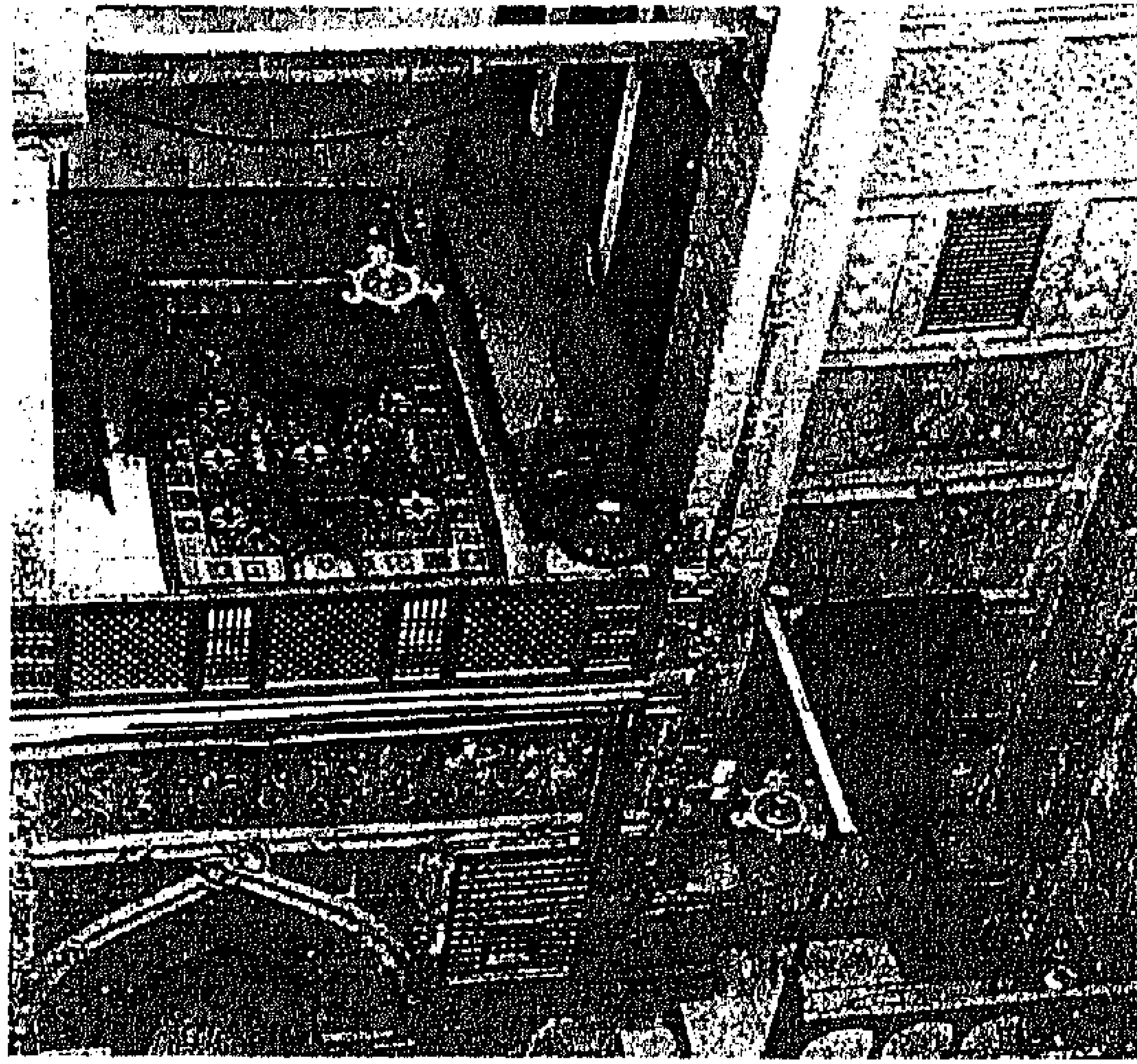


(صورة ٨)
احد العناصر المعمارية من بيت الكريتلية لتوزيع الضوء

- العنصر السادس: الخامة

استخدم الفنان الإسلامى كل الخامات من حجر ومن طينات خزفية وأخشاب و زجاج وجلد وورق وأقمشة ومعادن فى صياغة فكره وفلسفته الفنية، كلا بتقنياتها وإمكانيتها و طواعيتها لتشكل فى النهاية منظومة متكاملة تتسم بالوحدة فى الجوهر والتنوع الشديد فى الشكل والخامة والاستخدام، كما يؤدى تنوع الخامة إلى مزيد من إثراء القيم الجمالية من حيث الملمس والشكل واللون حيث تعمل تلك العناصر على إثراء الإيقاع البصرى خاصة عندما تتكامل المنظومة فى الفراغ المعمارى وهى من أهم السمات التى يتميز بها الفن الإسلامى، وقد حول الفنان الخامة من كائن مادى إلى كائن حسى يتوافق مع الخامات الأخرى من حيث التصميم بالرغم من تنوعها فى المظهر حيث لكل خامة ملمسها المختلف وتقنيات تشكيلها ومظهرها العام، وأمكن للفنان تطويع الخطوط الهندسية والعضوية لتمتد على المسطحات الخشبية و الحجرية، كما طوع نقوشه إلى مسطحات الخامة المستوية والمنحنية للوصول إلى منظومة متكاملة وتمتد النقوش من سطح إلى آخر ومن خامة إلى أخرى، ولم يكن ذلك التطويع من الناحية الشكلية فقط بل جاء أيضا من نتاج دراسات فى علوم الكيمياء التى برع فيها علماء عرب أمثال جابر ابن حيان وابن سينا حيث

توصل العرب إلى ابتكار العديد من الألوان ذات التراكيب التى من بينها طلاءات المينا للزجاج والخزف والألوان المذهبة دون استخدام الذهب، وهكذا استطاع الفنان الاستفادة من العلوم لتطويع الخامة لفلسفته وفكره بدلا من أن تطيع الأفكار إمكانيات الخامة وخواصها، وهكذا يرى الباحث أن تطويع الفنان المسلم للخامات لصياغة أسلوبه الفنى المميز هو تأكيد على أولوية الموضوع فى الفن الإسلامى فإذا كانت النقوش هى مجرد أشكال زخرفية لا قيمة تعبيرية لها لما أجهد الفنان نفسه فى ذلك.



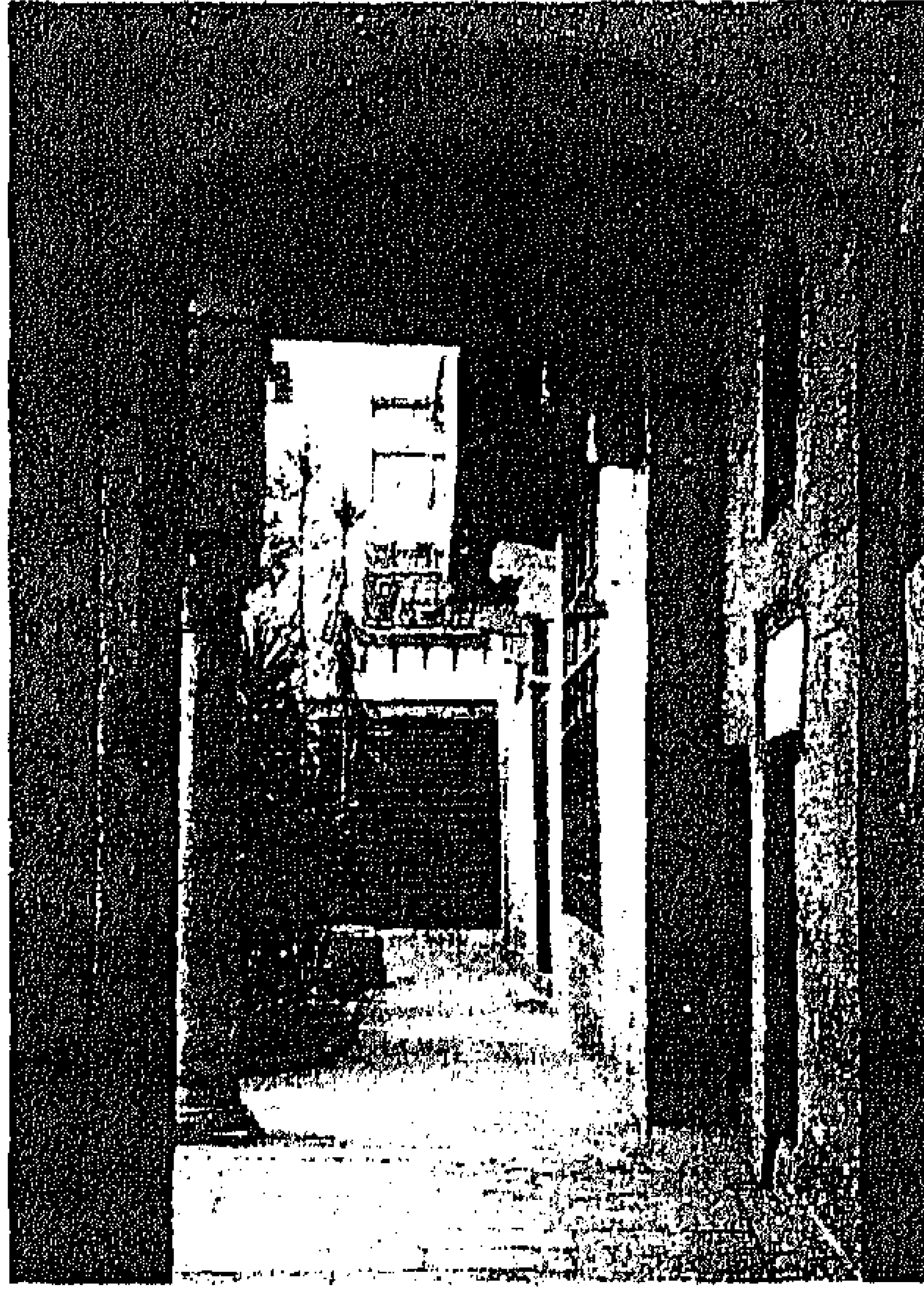
(صورة ٩)
التوافق بين خامات الخشب والحجر والنسيج فى منظومة متكاملة

ـ العنصر السابع: العمارة الإسلامية

هى الفن الإسلامى المركزى والأضخم، والأكثر وقعاً وسيطرة، وهى الفن الجامع للفنون التى تستقطب الفنون الأخرى، ولم يطلق على العمارة وصف الإسلامية لمجرد احتوائها نقوش إسلامية ولا لأنها تمارس فيها الطقوس الدينية، بل أبدع المسلمون طرزا خاصة بهم فى اغلب أنواع العمارة بدءا من المساجد إلى البيوت والقصور والمدارس والحصون والقلاع والمستشفيات (البيمارستان) وحتى الأسبلة والتكايا والوكالات

والأضرحة، وكان لكل نوع من تلك الأنواع صفاته المعمارية والجمالية ودوره الوظيفى وقيمته الفلسفية التى توافقت تماما مع الاحتياجات الحياتية للإنسان المسلم، فالبيت الإسلامى يتميز بواجهة مستطيلة بها عدد قليل من النوافذ وباب صغير، واغلب المنازل عبارة عن مجموعة معمارية ذات مدخل واحد غالبا ما يكون ممرا، ويحتوى المنزل على أجزاء خاصة بالضيوف قريبة من المدخل حتى لا يختلط الزوار بأهل البيت من النساء، وكانت الخيمة البدوية تقسم بالقماش إلى مدخل وقسم خاص بالرجال والضيوف وآخر للأسرة، وحجرة أو قاعة الضيوف كانت رمز المستوى الاقتصادى للأسرة فكانت تحتوى على الممتلكات الثمينة وكانت أكثر الغرف تزيينا، والمنزل العربى لا يكتمل أبدا حيث هناك دائما احتمالات التوسع نظرا لزيادة عدد الأسرة بالزواج والإنجاب، ويمثل الفناء الداخلى للمنزل شيئا هاما إذ يمكن من توسيع المبنى بمبنى آخر تبعا لزيادة أعداد الأسرة حتى يصل إلى مستوى محدد فلا يتم الاستغناء عن الفناء ثم يتحول التوسع إلى الاتجاه الرأسى، ويظل الفناء يؤدى دورا وظيفيا فى تهوية البيت وإضاءته حيث تقع على هذا الفناء اغلب النوافذ وهى الأكبر حجما إذ تكون تلك الأفنية أكثر ظلا وبسبب الأشجار والنوافير تكون اقل عرضة للأتربة، وفى فصل الشتاء تكون سرعة الرياح فيها اقل نظرا لأنها أفنية مغلقة وهكذا فالعمارة الإسلامية لا يطلق عليها العمارة الإسلامية نظرا لنقوشها الإسلامية بل لأنها عمارة بنيت لتأدية وظائف روعى فيها الناحية الفلسفية فى الحياة اليومية للمسلم فهى تؤدى وظيفتها كمأوى للإنسان يقيه الحر والبرد وعناصر الطبيعة المختلفة و وظيفتها الفلسفية من ستار يحمى خصوصية المسلم وأهل بيته.

أما عمارة المسجد فهو أول عمارة إسلامية أسست فى عهد الرسول (ص) ولم تتعدى كونها سقيفة ولكن اتسمت بأول أساس من أسس المسجد الإسلامى وهى مواجهة الكعبة للصلاة، ثم كانت سلسلة من التطورات حتى أصبح للمسجد عدد من العناصر الهامة كالمئذنة والقبة من الخارج والمحراب والمنبر من الداخل، وقد برع المعمارى المسلم فى التصميم المعمارى الذى يؤدى عدد كبير من الوظائف فى العمل المعمارى الواحد



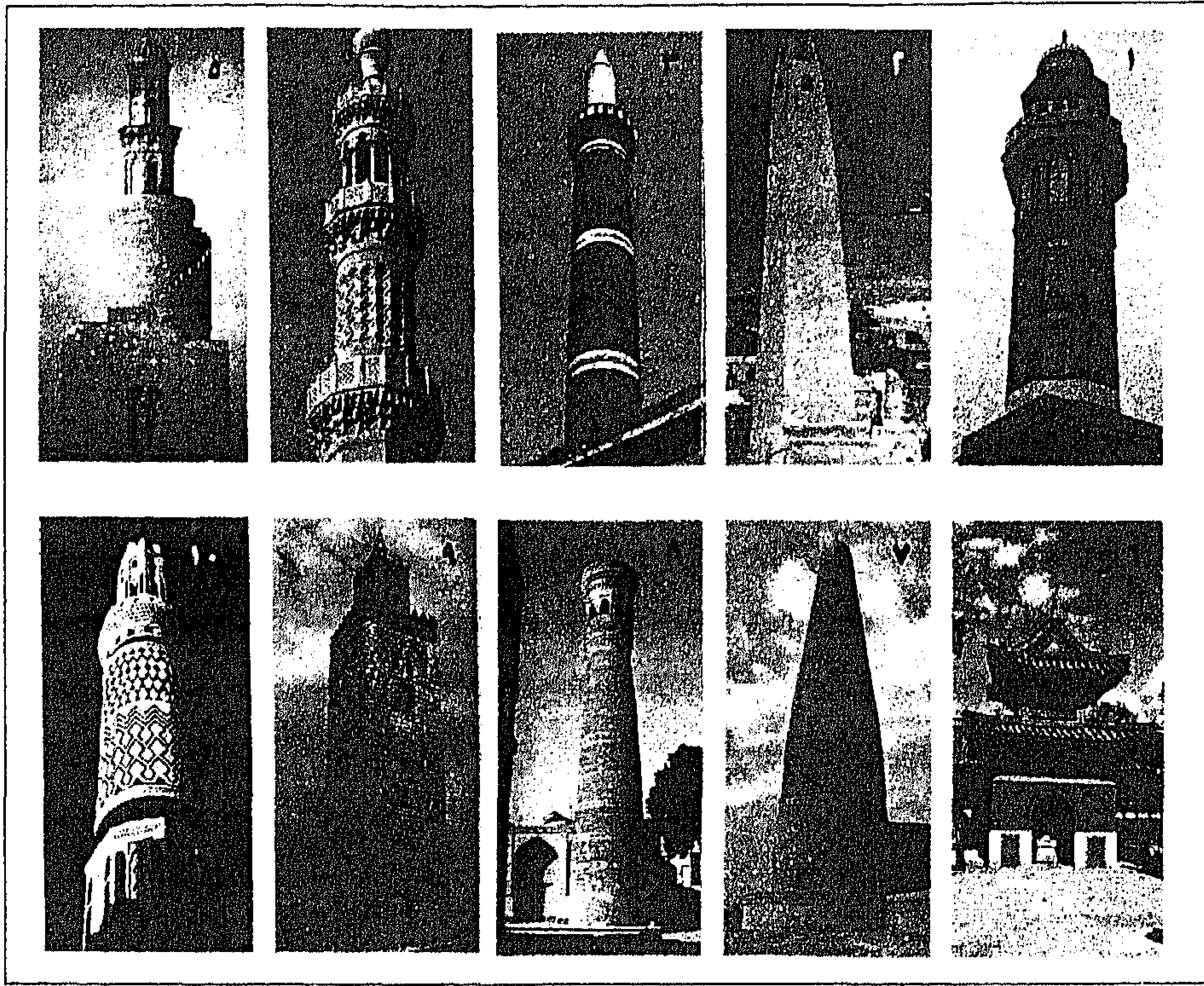
(صورة ١٠)
المدخل الضيق لفناء بيت السحيمى

فالمسجد مكان للصلاة ودراسة علوم الدين ومنبر الخلافة والشورى والمبايعة، و عمارة المسجد هى دراسة هندسية ورياضية و فلكية فاتجاه واجهة القبلة لابد وان يراعى فيه اتجاه الكعبة فى أى مكان فى العالم، و للقبة وظائف متعددة منها تحريك الهواء واتساع مجال الصوت و من الخارج هى علاقة فلسفية بين الأرض مسكن الإنسان والسماء رمز السمو الالهى و المئذنة تؤدى وظائف ملقف الهواء و ارتفاع مكان الأذان ليبلغ اكبر مساحة ممكنة من تبليغ الناس بوقت الصلاة حتى لا يعوقه جدران المبانى الأخرى وهى بصريا خط يشير إلى السماء التى هى رمز السمو الروحانى الذى يهدف إليه المسلم.

تنوع العمارة الإسلامية:

كان للتنوع الثقافى و الجغرافى والزمنى أثرا فى تنوع شكل الفنون الإسلامية من مكان إلى أخر، و التنوع الذى نجده فى العمارة ناتج عن الطرز التى سبقت دخول الإسلام إلى تلك الأقطار ونظرا للتنوع الهائل فى العمارة الإسلامية فى الأقطار المختلفة وعبر العصور الإسلامية الممتدة فقد قسمها المؤرخون إلى تصنيفات متعددة حسب التاريخ أو حسب

الحضارات الإسلامية الكبرى و تفاعلاتها مع الطرز المعمارية الأخرى وتضمن ذلك التقسيم خمس مدارس هى مدرسة مصر وسوريا، ومدرسة المغرب وتشمل (تونس، المغرب، الجزائر، أسبانيا)، المدرسة الفارسية، والمدرسة العثمانية وتشمل (تركيا، الأناضول)، والمدرسة الهندية، ومن (صورة ١١) يمكننا أن نرى مدى التنوع فى إشكال المئذنة كأحد العناصر المعمارية ذات القيمة التشكيلية الهامة، ويمكننا أن نرى مدى تأثر العمارة فى مصر بالنقوش الهندسية الحجرية ومدى ليونة ورشاقة المئذنة وتحولها من مجسم ثمانى ثم دائرى ثم أعمدة تحمل نهاية بصلية الشكل، وتعمل هذه الأعمدة على وجود فراغات تمهد إلى الفراغ السماوى الأكبر تماما كما تقوم بهذا الدور العرائس فى قمة الكتلة المعمارية فيزداد التناغم بين العناصر المعمارية للمسجد، ثم تنتهى قمة المئذنة بشكل بيضاوى، ونرى كذلك تنوع النقوش فى كل جزء من المئذنة وشرفاتها، والمقرنصات التى تتميز بها العمارة المصرية أكثر من غيرها، وبالرغم من التماثل الرأسى للمئذنة إلا أن المشاهد لا يشعر بالرتابة بل على العكس حيث تعمل متغيرات القطر وتنوع الأجزاء فى كتلتها ونقوشها بالثراء والحيوية والإحساس برشاقة الكتلة المعمارية.



(صورة ١١)
المآذن كأحد العناصر المعمارية
وتنوعها عبر الامتداد الزمنى للعمارة الإسلامية فى العالم

١- باكستان- مسجد وزير خان
٢- الجزائر - مسجد القرية
٣- تركيا - مسجد العينى
٤- مصر- مسجد قرطمش
٥- مصر- ابن طولون
٦- الصين- نو جى
٧- الصين- مسجد امين
٨- أوزبكستان- منارة الاسطوانة الحجرية
٩- المغرب - مسجد قتيبة
١٠- اليمن - مسجد الباكيرية

تأثير الفنون الإسلامية على الحضارة الغربية

سيطرت الحضارة العربية لفترة زمنية تصل إلى خمسة قرون، حيث كانت فى ذلك الوقت من اكبر حضارات العالم، وكان لها أثراً كبيراً على الكثير من البلاد المحيطة بها أو بعيدة عنها من خلال العلاقات التجارية أو الحروب أو حج الأوروبيون إلى الأراضى المقدسة فى فلسطين، ولذا كانت محط أنظار ملوك وأمراء الغرب الذين اقتنوا من تحفهم النادرة، وتأثروا بفنون العمارة والمشغولات الخزفية والخشبية والنسجيات اليدوية، وإننا لنجد أن الحضارة الغربية قد تأثرت بالفنون الإسلامية منذ أن بلغت أوجها وحتى يومنا هذا سواء من خلال فن العمارة أو الفنون الأخرى كفن الخزف والنسيج والخط العربى.

"وكان للعرب تأثير هام على أجزاء كثيرة من أوروبا لم يحتلوها، فنرى الفن والعمارة مطبقا فى المبانى والكنائس المسيحية على شكل تزيينات، هذا عدا أن أكثر الأبنية قام بإنشائها معماريون عرب، وأهمها ما كان فى كاتالونيا حيث نرى المحارب والأقواس من الحديد، وحيث الأطناف محمولة على عوارض والنحت المطرز فى تاج الأعمدة والفسيفساء، التى تعلو قمريات الأبواب، ولقد كتب بريس دافذن (إنهم - أى العرب – الذين أعاروا الغرب الأبراج المنزلية والمشربيات والتى أصبحت منذ نهاية القرن السادس عشر واسعة الانتشار فى الغرب) ".[1]

" ويجب أن نذكر أن الأوروبيون فى العصور الوسطى استعانوا بكثير من المعماريين الأجانب، ولقد ذكر (دولين) فى كتابه عن تاريخ باريس (ولقد اشترك فى عمارة النوتردام فى باريس معماريون عرب) ".[2]

---

[1] محمد زينهم:التواصل الحضارى للفن الإسلامى وتأثيره على فنانى العصر الحديث، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص: ١٣٣

[2] عفيف البهنسى:الفن والإستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المجلد الثالث، دار الرائد العربى اللبنانى، ١٩٨٣،

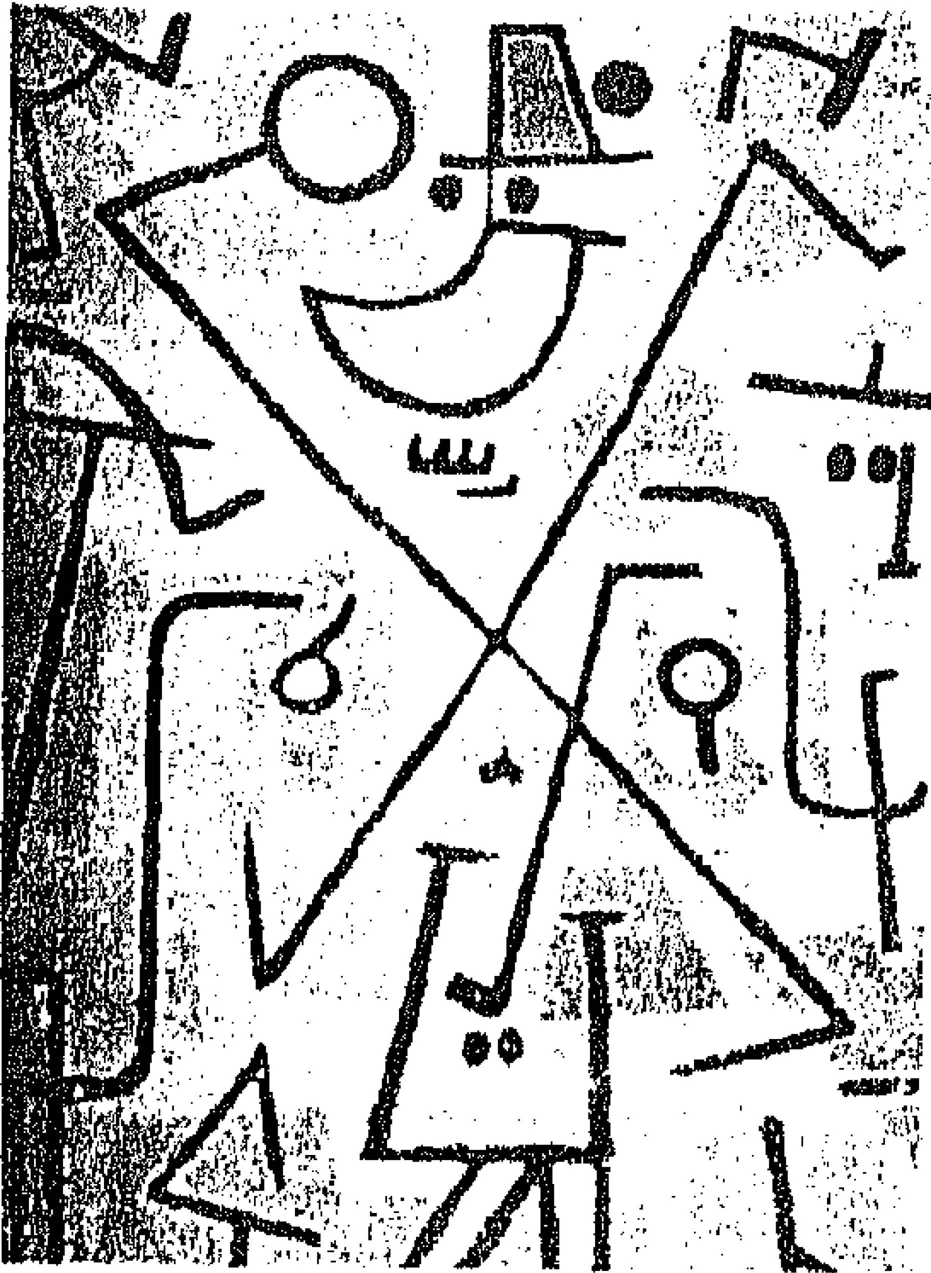
أثر الخط العربى فى الفنون الأوروبية:

لفت الخط العربى أنظار الفنانين الغرب حتى أنهم استخدموه فى زخرفة مبانيهم وأثارهم المختلفة.

" فنذكر من هذه التحف صليبا ايرلنديا من البرونز يرجع تاريخه إلى القرن التاسع الميلادى حيث نجد عليه بالخط الكوفى عبارة (باسم الله)....

وقد شاعت الزخرفة بالخط العربى على المنسوجات الحريرية التى كانت تستخدم لحفظ مخلفات القديسين، وكان من اثر ازدهار التجارة بين العالم العربى وأوروبا أن أقبلت بعض المدن الإيطالية على استخدام الكتابة العربية على عملاتها، فقد سك أهل البندقية عملات ذهبية تقليدا للعملة العربية اشتملت على آيات قرآنية وعبارات دعائية بالإضافة إلى التاريخ الهجرى، وقد أطلق على هذه النقود العملة البيزنطية العربية، وقد ظل العمل بهذه النقود حتى عام ١٢٤٩م". [١]

كما تأثر العديد من الفنانين المصورين أمثال (بول كلى- Pull klee) بالخط العربى الذى هو احد العناصر التشكيلية فى الفن الإسلامى



(صورة ١٢)
(بول كلى) والخط العربى

---

[١] محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ١٣٦

"ولقد حاول بول كلى الاستفادة من الخط الجميل العربى فى كثير من لوحاته، وكان هذا الخط يشابه أحيانا صفحة من مخطوط كما لوحته (عالم هاربور)" [1]

وتعود أسباب تأثر الفن الغربى أيضا بالفن العربى الإسلامى إلى حركة الإستشراق التى نشطت كثيرا فى اتجاه العالم العربى نظرا لاتساع الحضارة الإسلامية وما تركته من أثار فى أوروبا، كما فى الأندلس وصقلية وغيرهما، فقد جاء إلى الشرق العديد من الفنانين الذين ذاعت شهرتهم، وكان لهم أثرا عميقا فى الحركة الفنية الأوروبية أمثال (ديلاكروا- Delacroix)، الذى زار المغرب والجزائر، وكانت لزياراته أثرا فى إبداعاته، ومنها عمله الشهير (نسوة الجزائر)، ولم يكن تأثير الفن الإسلامى فى الغرب قاصرا على عصر النهضة والفترة التالية له ، بل امتد ليلحق بفنون الحداثة كالتعبيرية والوحشية والتكعيبية والنقائية والبنائية .

" وقد ساعد على هذا التفكير إقامة الكثير من المعارض الفنية المتخصصة فى الفنون الإسلامية، وخاصة معارض السجاد الإسلامى فى ألمانيا ولندن، وأهمها المعرض الذى أقيم فى عام ١٨٩١م والذى سافر إليه ماتيس من باريس، وقد عبر عن دهشته وعن صدمة الوعى برهافة اللون فى تعليقه الشهير (إن فنانى الشرق جعلوا من اللون الصيغة التعبيرية الأولى) ولم يلبث ماتيس أن التزم بعقيدتهم اللونية الروحية ". [2]

ونجد كذلك من فنانى الحداثة (كلود مونيه- Claude Oscar Monet) رائد الفن التاثيرى، وقد تأثر بالنسجيات الإسلامية من حيث اللون حيث استخدمها فى احد أعماله، وهى لوحة زوجته التى اتخذت فيها السجادة العربية الحمراء مساحة كبيرة من اللوحة، متأثراً بزيارته للجزائر التى قضى فيها عامين دارساً للحضارة العربية الإسلامية فيها.

---

[1] عفيف البهنسى: الجمالية الإسلامية فى الفن الحديث، دار الكتاب العربى، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٢٣٣

[2] محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ١٧٥

ولم يقتصر التأثر بالفن الإسلامى على قلة من فنانى الحداثة المعروفين، بل امتد للعديد من أصحاب المدارس الفنية مثل (بيكاسو- PabloPicasso)، اشهر فنانى العصر الحديث الذى ولد فى أسبانيا و التى ظلت تحت الحكم الإسلامى لفترة طويلة ولانزال نرى أثاره فيها حتى يومنا هذا.

" ولعل ما قاله المؤلفون الذين اختصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو مثل زرفوس وكاسو عن قرابته للعرب، مما يؤكد ما ورد فى بحث دولوره الذى خصه للحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم دون أن ننسى ابولنير وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو عندما قال كلمته المشهورة(لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو العربية) والواقع أن التقاء بيكاسو بالفن العربى يكمن فى محاولة التسطيح التى يقوم بها كلاً منهما ". [1]

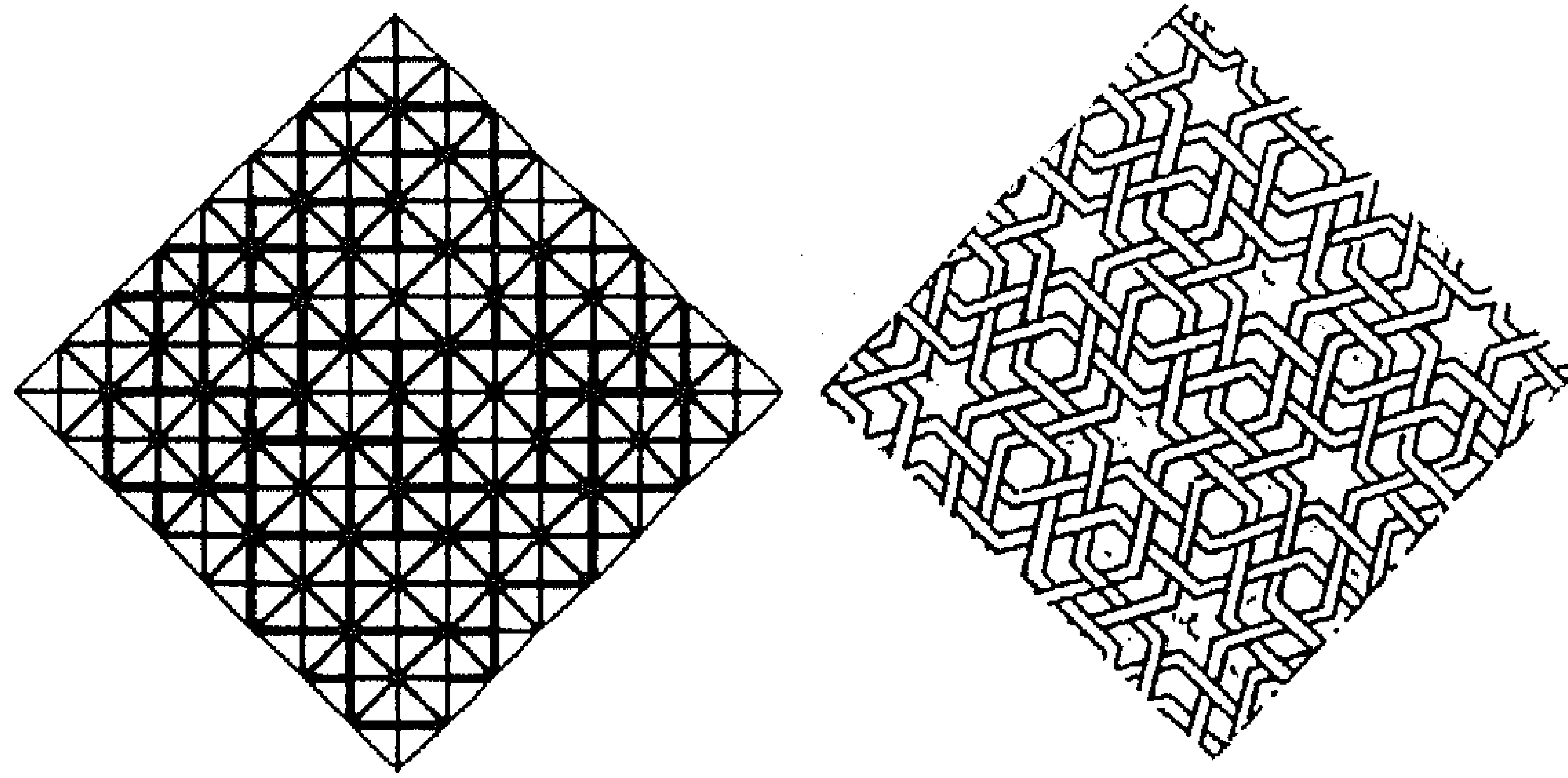


(أ) (صورة ١٣) (ب)
بيكاسو والفن العربى
(أ) آنسات افينون – (ب) سجادة حريرية مطرزة - ق ١١ م

وفن بيكاسو التكعيبى معروف انه محاولة للنفاذ داخل المعنى الجوهرى للأشكال وهو اسلوب يتقارب مع الاسلوب الذى يفكر به الفنان الإسلامى و من فنانى الحداثة أيضا (كاندنسكى- Wassily Kandinsky) الذى تأثر فى سفره إلى تونس و التى أنجز من خلالها لوحاته (القط الأسود)

[1] محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ١٩٧

و (النسوة فى الغابة) و (مدينة تونس) و (مقبرة عربية) و قد أثرت زيارته تلك على مفهوم اللون عند كاندنسكى.
أما (موندريان- Piet Mondrian) الذى اتسمت أعماله بالخطوط والأشكال الهندسية والألوان القوية المحددة والذى اندرجت أعماله تحت تصنيف الفن النقائى أو الصوفى كما وصفها هو، والتى تحاكى الفن الإسلامى الهندسى والتى تهدف كما يهدف الفن الإسلامى إلى النقاء الروحى، باختلاف أن النقاء فى الفن الإسلامى يأتى من مفهوم عقائدى



(صورة ١٤)
الهندسيات الإسلامية ولوحة (معين بخطوط رمادية) موندريان ١٩١٩م

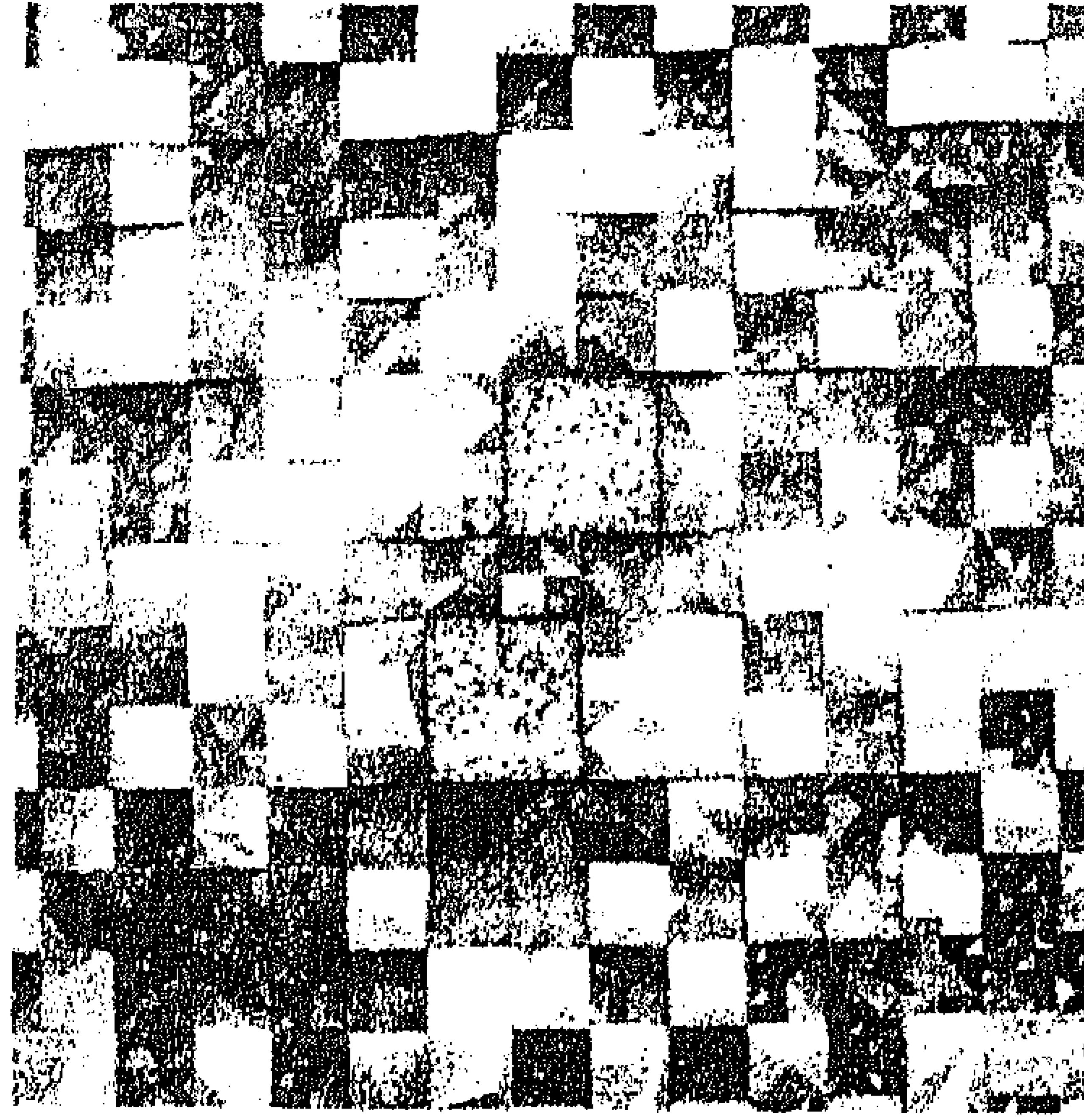
" وقد أورد ذلك موندريان فى مجلة الاسلوب Destil حتى أن بريون اعترف أن الفن الإسلامى شديد القرب بنقاط انطلاقه وبنتائجه من المبادئ التى أعلنها موندريان فى مجلة الاسلوب، والواقع أن كلا الأسلوبين قائم على الفكرة التجريدية المحضة أو الصوفية ".[1]

وهكذا نجد أن الفن الإسلامى كما تأثر بفنون الحضارات السابقة، فقد تطور من داخله بامتداده الزمنى والمكانى، فقد أثر كثيرا فى الحضارات التالية له، ولا يزال دوره ممتدا إلى فنون الحداثة التى أدت إلى ظهور فنون ما بعد الحداثة.

[1] محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ٢١٩

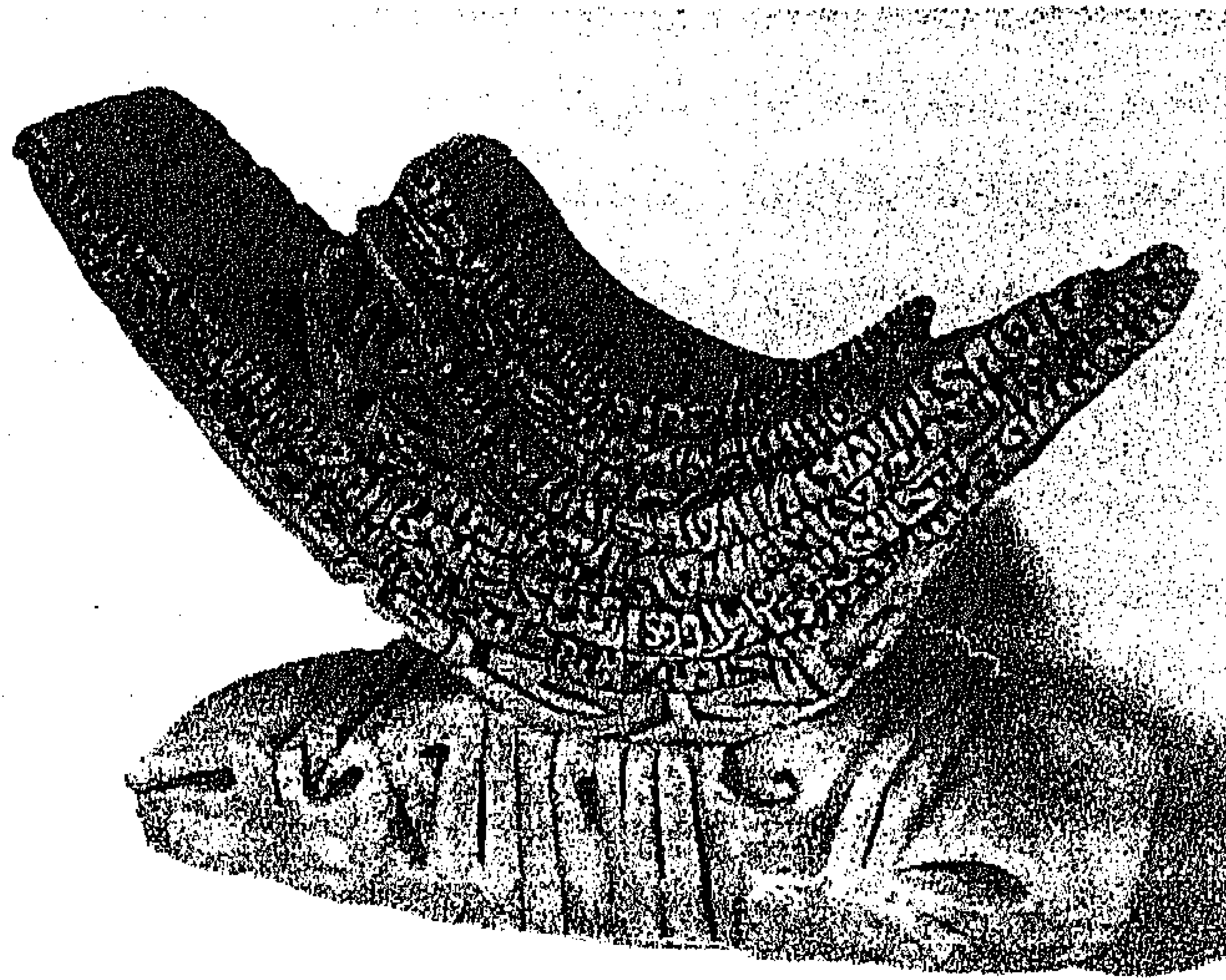
الفنون الإسلامية المعاصرة:

يمتد تأثير الفن الإسلامى حتى وقتنا المعاصر إذ يستمد العديد من الفنانين المعاصرين من جمالياته فى كل فروع الفن التشكيلي، وهناك العديد من الأعمال تتناول هذا الفن من نواحى كثيرة فمن الفنانين من تناوله من خلال الاستلهام من بعض القيم الجمالية والصياغات التشكيلية والتى امتزجت بفلسفتهم وثقافتهم والمفاهيم والأساليب المعاصرة فى الفن كما فى أعمال الفنانين الأجانب السابق ذكرهم، وهناك فنانين آخرين جاءت أعمالهم المستوحاة من التراث الإسلامى من خلال استخدام العناصر الهندسية والتوريقات فى بعض أجزاء العمل بنفس الشكل التى توجد عليه فى الفن الإسلامى، ومنهم من قام بتحريفها، كما ظهرت أساليب كثيرة لتناول هذا الفن ومن تلك الأساليب تغيير اتجاهات الحركة إلى مسارات مختلفة فى شكلها عن مسارات الحركة فى الفن الإسلامى



(صورة ١٥)
عبد الرحمن النشار- مستوحى من الفن الإسلامى

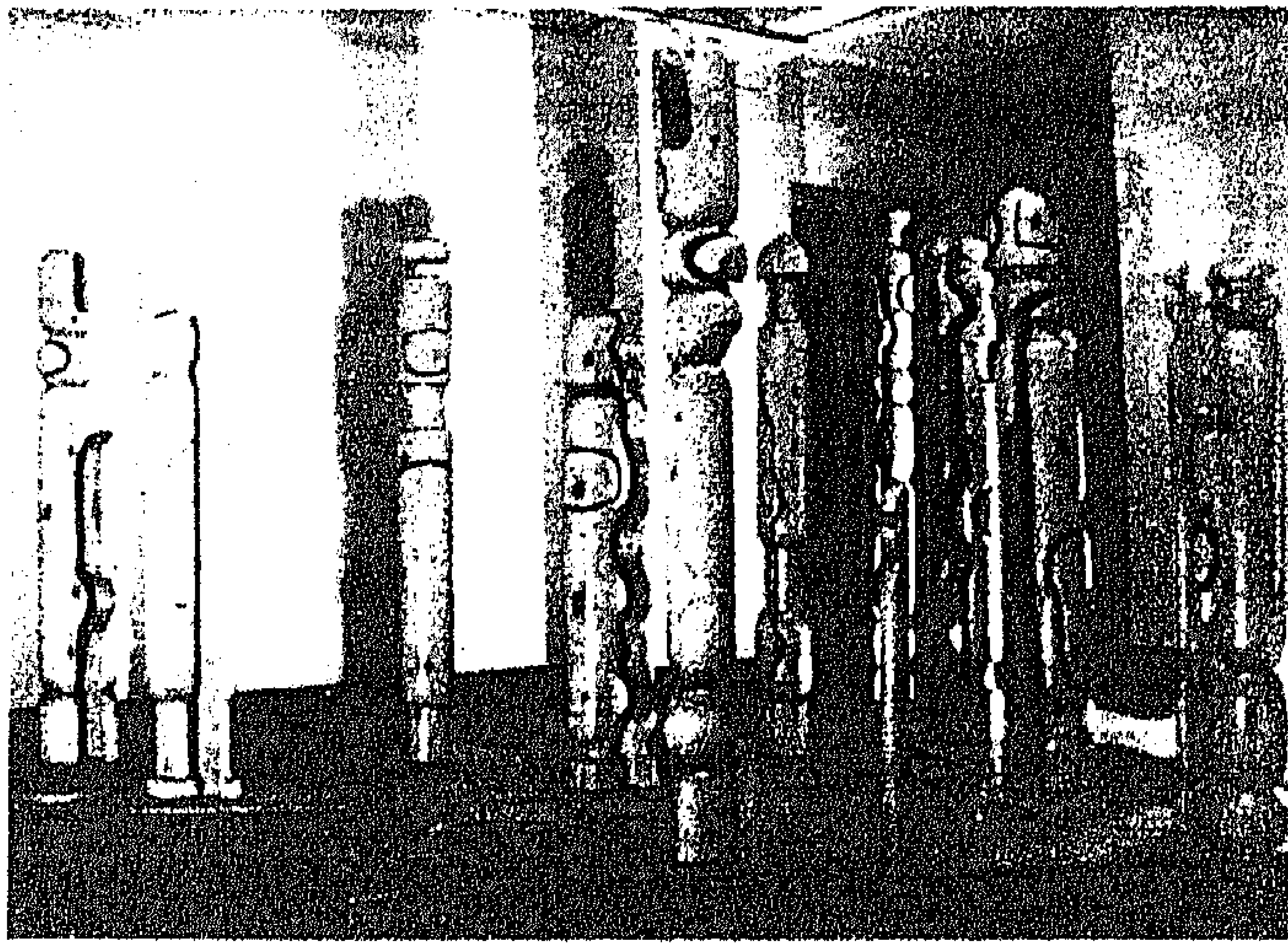
وهناك من الفنانين الذين استخدموا الخط العربى وتنغيماته الإيقاعية مستوحيا من الفن الإسلامى وتنغيمات الأرابيسك فى الإيقاع الحركى وقد اتجه الفنان فى العمل فى (صورة ١٦) إلى الخروج عن الإيقاع المنتظم كأسلوب من أساليب التشكيل الخزفى الحديث، ويتسم العمل بالتناغم من خلال التكبير والتصغير واتخاذ الاتجاه الدائرى فى الحركة، وتحول الخط كمساحة إلى كتلة مجسمة تنبثق عنها الحروف والكلمات المتراصة والملتصقة و التى تشكل مسطحات حرة الحركة فى الفراغ ليمتد الفن الإسلامى من خلال الخط العربى إلى فنون الخزف الحديثة.



(صورة ١٦)
محمد الشعراوى – خزف مستوحى من الخط العربى

ويمتد الاستلهام من الفن الإسلامي إلى نواحي وأساليب متعددة من خلال المسطحات و الأعمال المجسمة، فاستلهم الفنان كما فى (الصورة ١٧) من خشب المشربيات أعمالا فنية مجسمة وصاغها بأسلوب معاصر بتوزيع عناصر العمل فى الفراغ وقد استخدم الفنان قيمة التكرار ولكن أعاد صياغة الفكرة من خلال تكبير وتصغير المفردات بالإضافة إلى تغيير إيقاع التكرار من تكرار منتظم المسافة إلى تكرار متغير متبعا

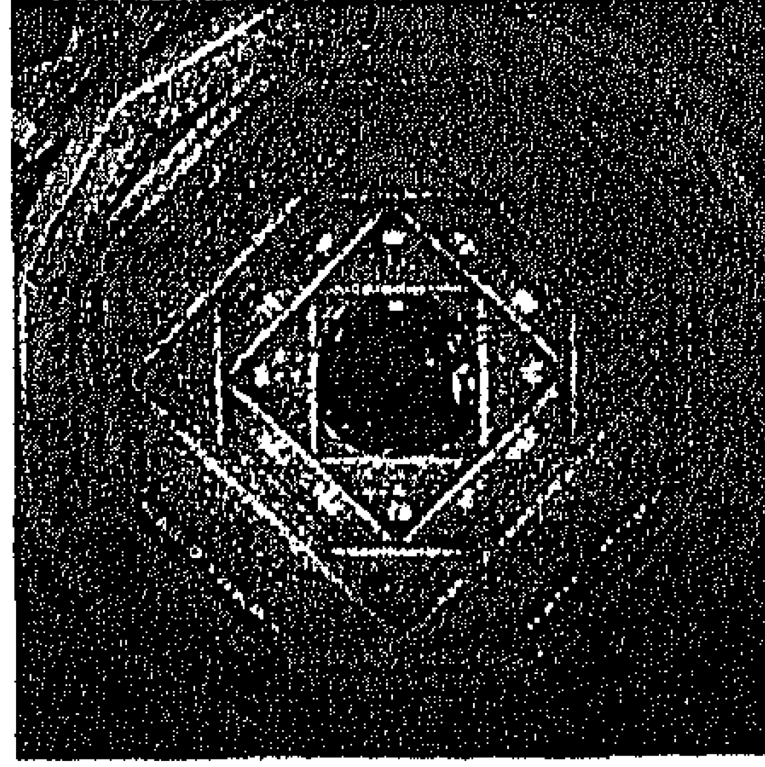
الأساليب الحديثة فى صياغة العمل الفنى، وهكذا أصبح هناك تباين فى كثافة الكتلة و الفراغ، كما اتجه الفنان إلى تغيير شكل المفردة من مفردة إلى أخرى من حيث الطول ونسب أجزاء الشكل وتحليل كتلة المفردة الواحدة للوصول إلى حالة من توافق وتضاد بين بعض المفردات وبعضها، ليخرج العمل بصورة تتسم بالمعاصرة بالرغم من الاستلهام من الفن الإسلامى حيث اكتسب العمل سمات شخصية الفنان وفكره خلاف ما هو شائع فى الفن الإسلامى من ذوبان الفرد داخل الكل.

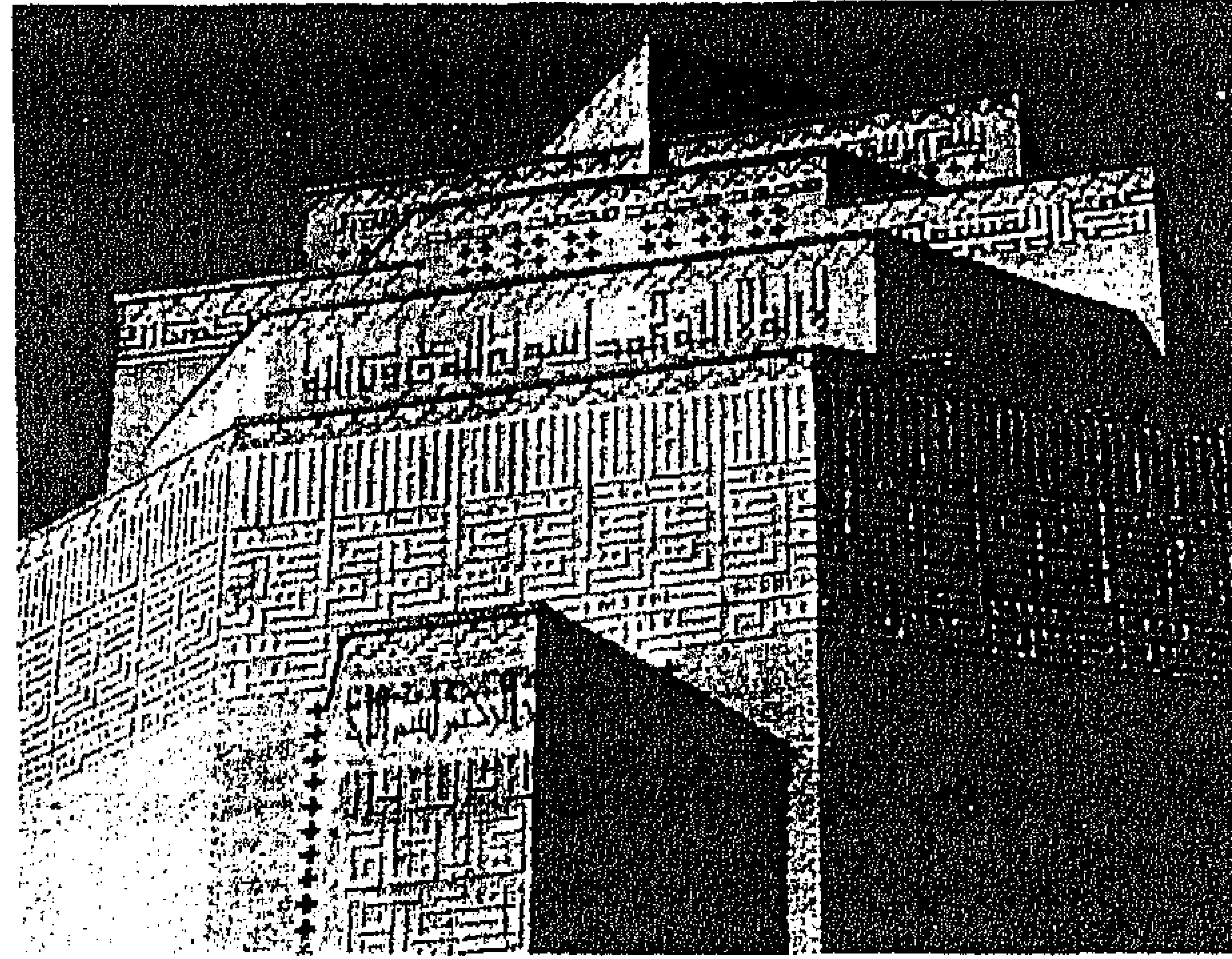


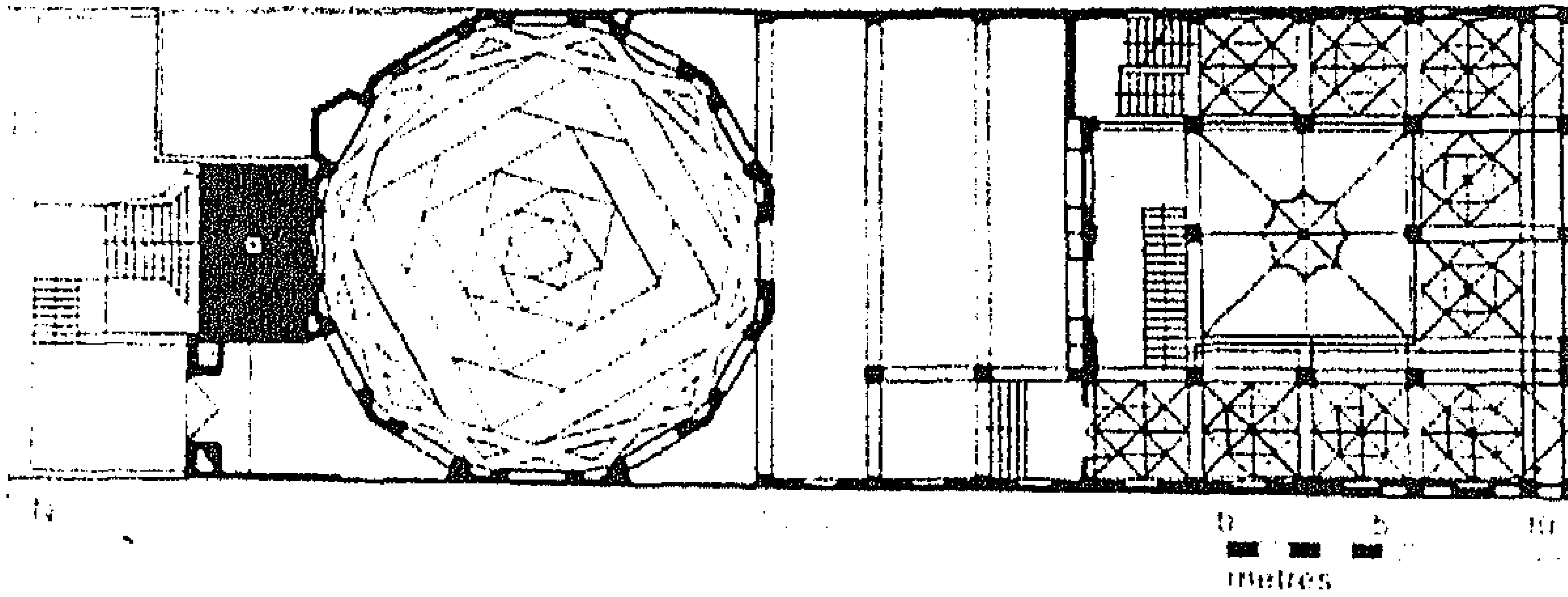
(صورة ١٧)
صالح رضا – مجموعة من وحدات الأرابيسك

تأثرت الفنون الإسلامية بالطرز والحضارات التى دخلت فى الإسلام وتأثر الفن الإسلامى بعوامل التطور الزمنى، ولكن ظل محتفظاً بسماته خاصةً فى الفنون المعاصرة فى الدول الإسلامية أو الفنون المرتبطة بالدين كالمساجد والمراكز الإسلامية فى دول الغرب و يبدو ذلك واضحا فى عمارة المسجد الحديثة التى تأثرت بالأساليب المعمارية المعاصرة فى تلك الدول، وتفاوتت الأشكال المعمارية فى تقاربها مع الشكل المعمارى الإسلامى التقليدى والتطور الذى صاغ الشكل المعمارى بمزيد من تبسيط العناصر التشكيلية والمعمارية الإسلامية كالمآذن والقباب والمحاريب التى تحولت إلى خطوط ومساحات أكثر تجريدا، ومن تلك النماذج ما

نجده فى مسجد الغدير فى طهران حيث لايزال التصميم متأثرا بالعمارة الإسلامية إلى حد كبير سواء فى الشكل الخارجى أو فى التصميم المعمارى المسطح الذى يستخدم نظام المربعات المتداخلة والنجمة الثمانية لتظهر من الخارج على هيئة أسطح متداخلة ومتقاطعة ويتحول الشكل الخارجى إلى تناغم رياضى هندسى ونظامية فى الإيقاع على الرغم من تنوع العلاقات بين الأشكال الهندسية حيث تتحرك المساحات فى الفراغ بين علاقات التوازى والتماثل والتقابل والتقاطع والتماس والتداخل بين الشكل المربع والثمانى وبين النجمة الثمانية والمربعات المائلة لتحدث فى التكوين الكلى نوع من الألفة من خلال نظام رياضى هندسى، ولا يتوقف الإيقاع الحركى عند المستوى الأفقى بل يمتد فى المستوى الرأسى من خلال تكوين هرمى ونسبة ثابتة للتصغير كلما زاد الارتفاع، وتمتد تلك الإيقاعات المنتظمة بين العمارة من الخارج و من الداخل لتتحول إلى منظومة متكاملة تمثل شكل آخر من أشكال الفن الإسلامى الهندسى المركب فى الفراغ مع استخدام الخطوط الكتابية الهندسية البارزة التى تعمل على إثراء السطح الخارجى للعمارة ولتستمر العلاقات فى متوالية نسب التصغير للإشكال والمساحات الهندسية حتى تصل فى صغرها إلى مجموعة من الفراغات الصغيرة ذات محاور رأسية وأفقية تعمل على تأكيد الإحساس بالنظام الهندسى كما نرى فى (الصورة ١٨)



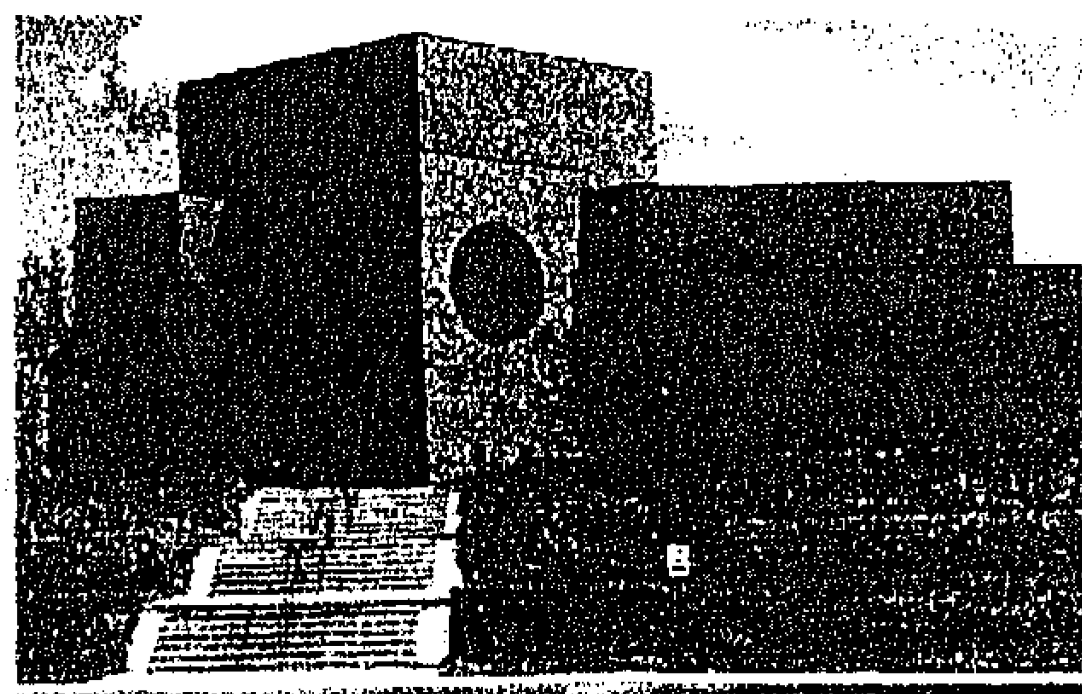




(صورة ١٨)
مسجد أغادير – طهران – ١٩٨٧/١٩٧٧

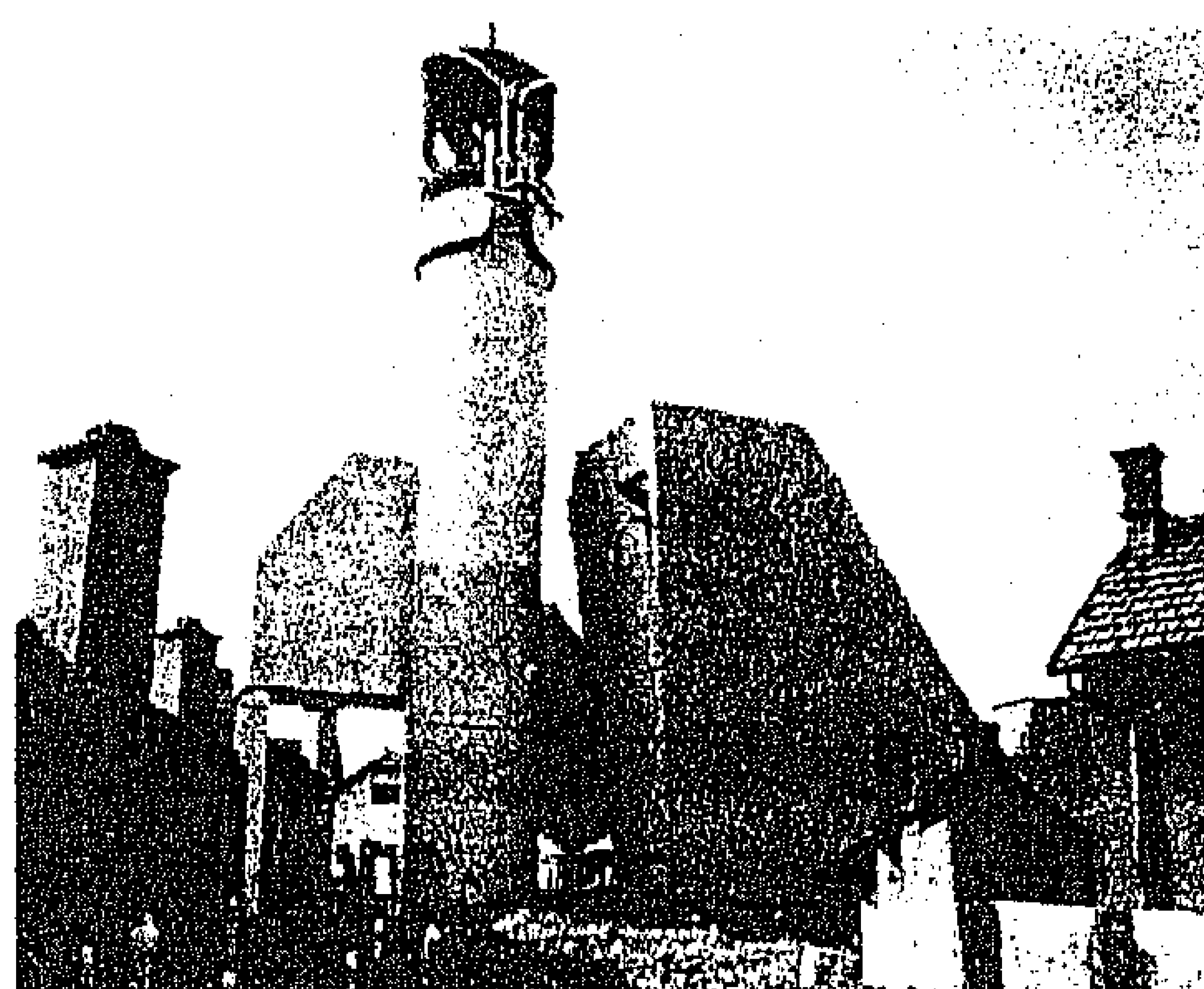
كما تغير شكل عمارة المسجد المعاصرة فى عدد من دول العالم وان كانت لاتزال تحتفظ بشكل يلمح المشاهد فيه الأصل المعمارى للمسجد من خلال المئذنة أو بعض العناصر الإسلامية كالأبواب والشبابيك والتى يتضح فيها اثر الحداثة المعمارية المتأثرة بمذاهب ومدارس فنون الغرب،

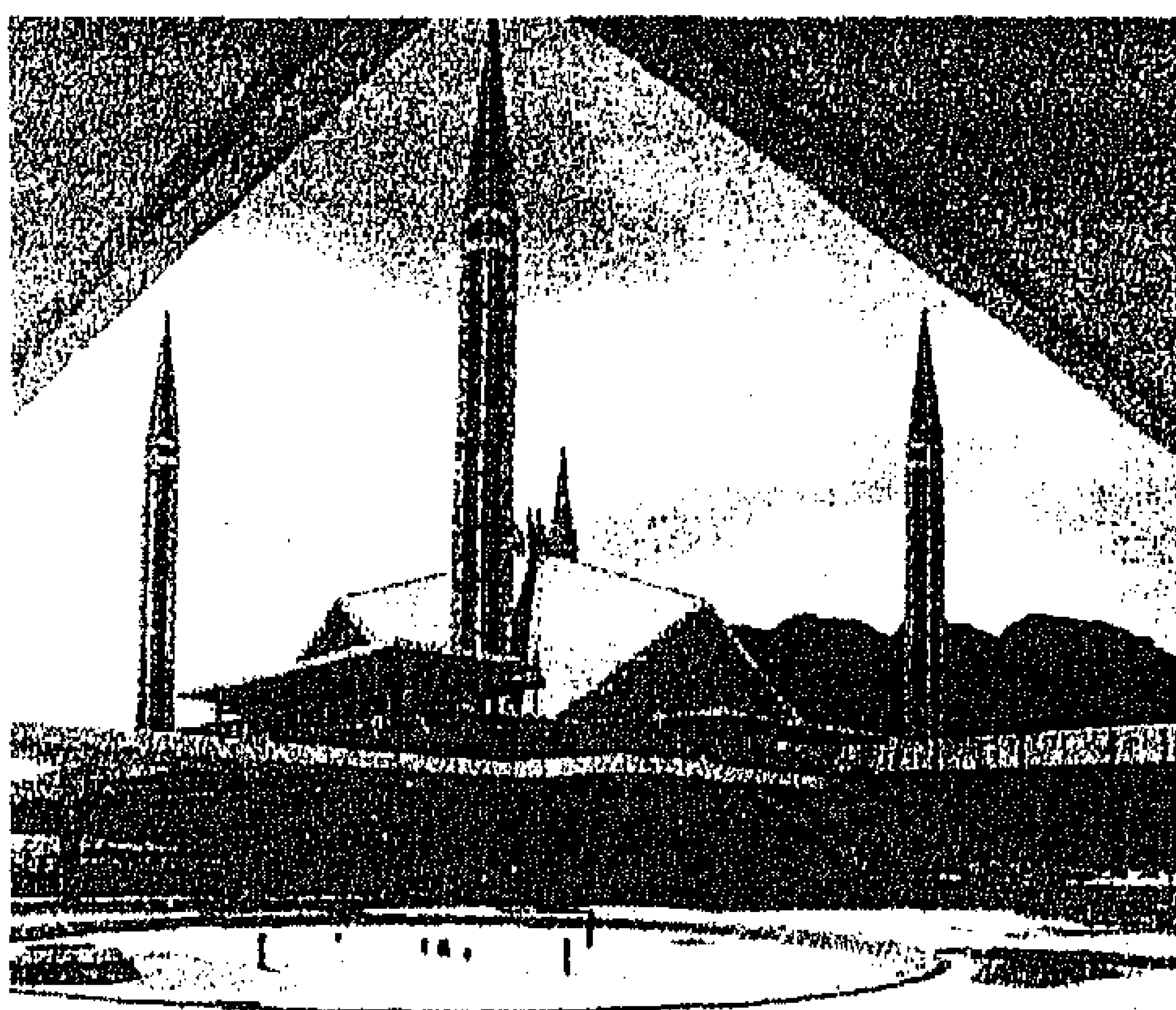
وتظهر الأعمال وقد ابتعدت عن مفهوم التماثل والتكرار المنتظم إلى التراكب والتقاطع والخطوط المائلة والمتعامدة فى التصميم وفى الخطوط الخارجية للجدران كما فى (صورة ١٩)



(صورة ١٩)
العمارة الإسلامية الحديثة

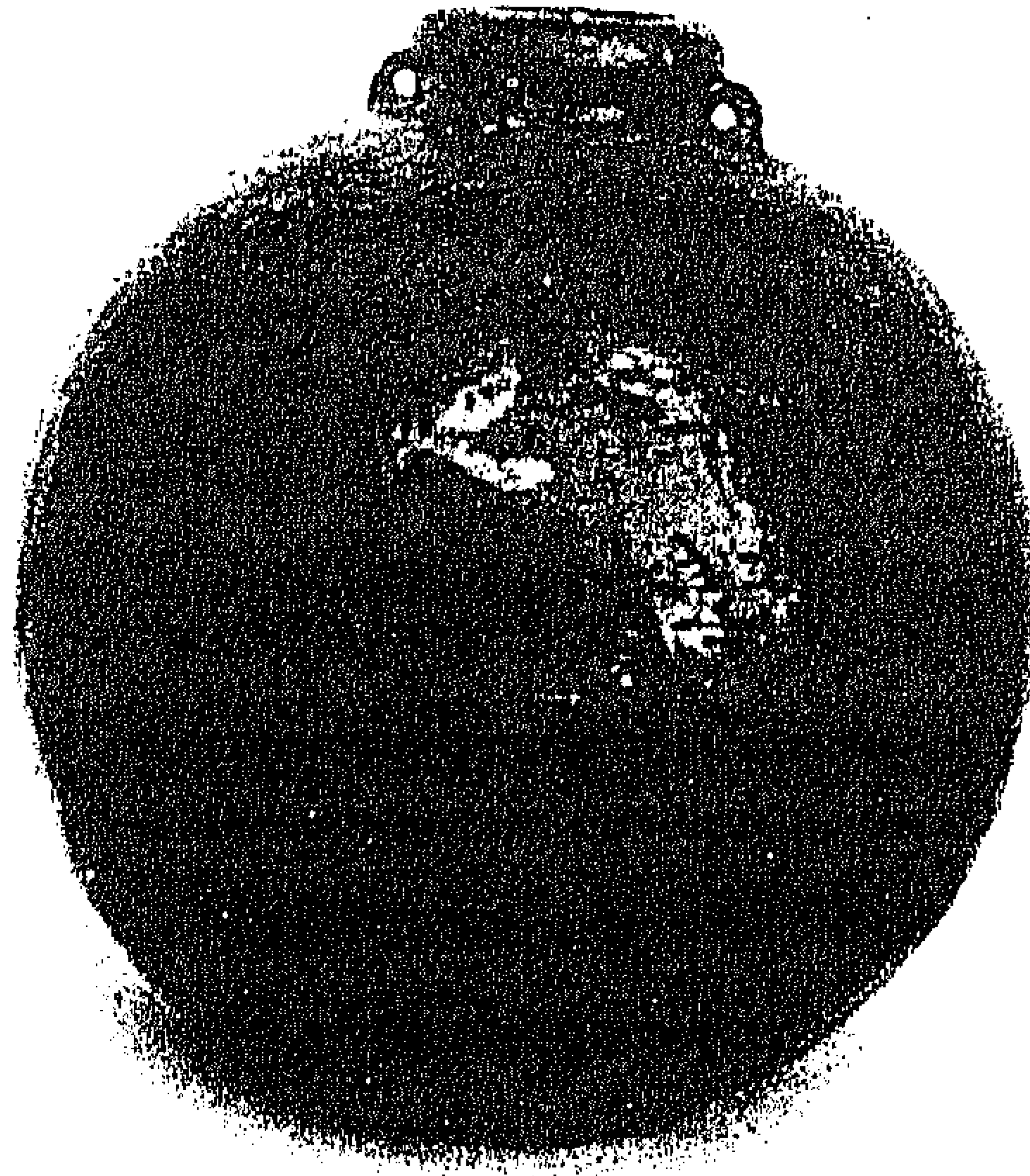
- المركز الإسلامى – أمريكا الشمالية - ١٩٨٠
- مسجد شريف الدين – البوسنة – ١٩٨٠
- مسجد وجامعة الملك فيصل – باكستان – ١٩٧٠/١٩٨٦





وهكذا يظل الفن الإسلامى ممتدا إلى الوقت الحاضر ومتنوعا بتنوع الزمان والمكان وبتطور الثقافة والعلوم والتكنولوجيا.

ويظل للفن الإسلامى امتداده فى فن الخزف لتصاغ الأعمال الخزفية المستلهمة من الفن الإسلامى بصور عديدة، فهناك من استلهم من الشكل (الفورم) وهناك من استلهم من التقنيات وهناك من استلهم النقوش والكتابات، لتخرج أعمال خزفية معاصرة مرتبطة بشكل أو بآخر بالفن الإسلامى وقد بدأ الخزف فى مصر فى العصر الحديث وفيه محاولات للوصول إلى تقنيات الخزف الإسلامى فكانت محاولات سعيد الصدر فى تقنية البريق المعدنى التى نجح فى الحصول على نتائج مثمرة فى هذا المجال والتى تعد اليوم من تقنيات الخزف الحديث كما فى العمل فى (صورة ٢٠)



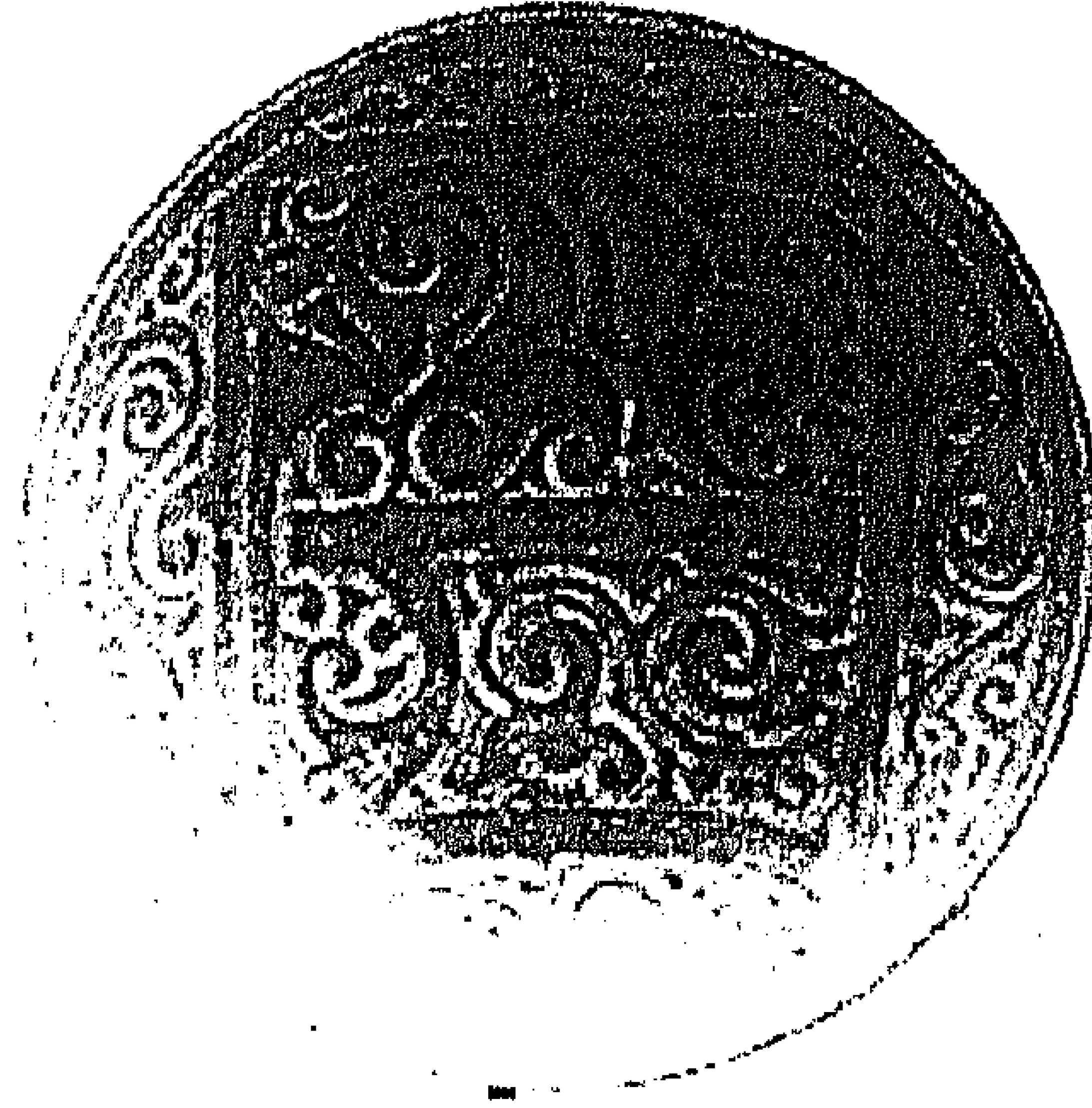
(صورة ٢٠)
سعيد الصدر – البريق المعدنى

وهناك تجارب أخرى فى التقنيات من خلال عناصر الفن الإسلامى كالرسم بالألوان فوق الطلاء الزجاجى والكشط فى البطانات الطينية الملونة قام بها الفنان كمال عبيد فى كما فى (الصورة ٢١)



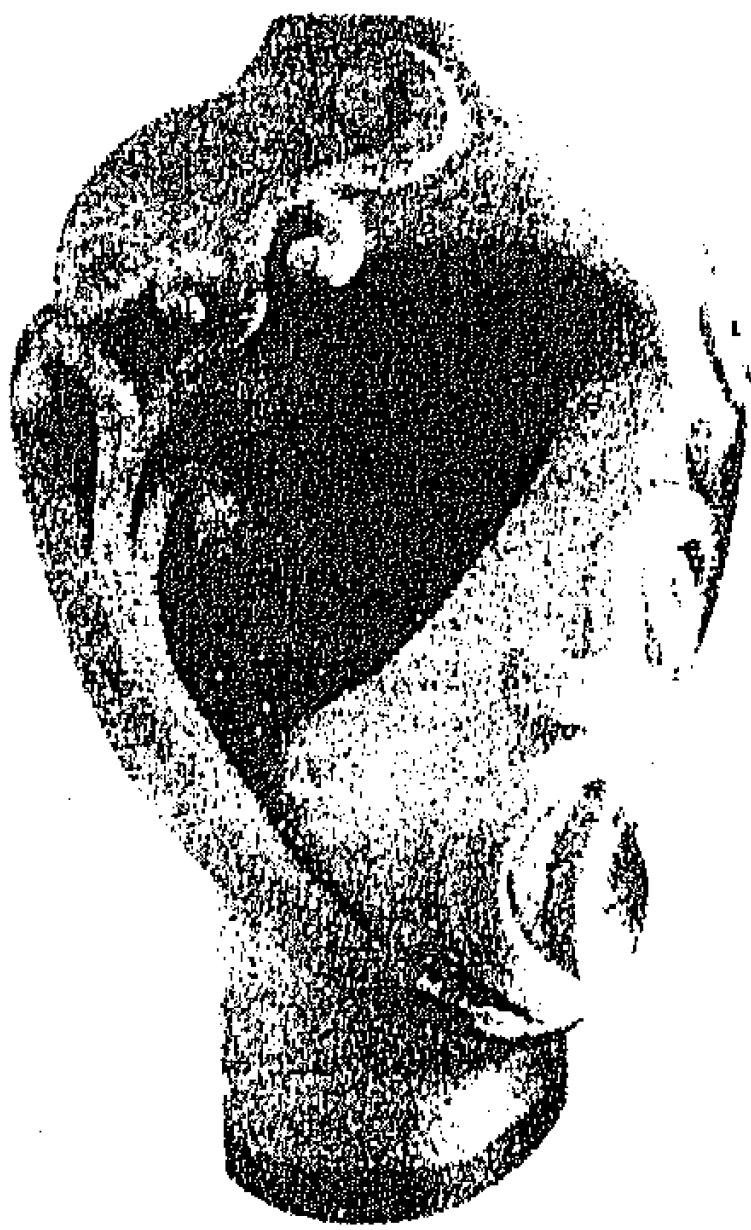
(صورة ٢١)
محمود كمال عبيد – الرسم بالألوان فوق الطلاء الزجاجى

ويستخدم الفنان الأرابيسك داخل تقسيمات هندسية مشابهة لاسلوب الفن الإسلامى كشكل من أشكال إعادة صياغة توزيع العناصر الإسلامية على سطح العمل الخزفى باستخدام التقنيات المتعددة وفى العمل (صورة ٢٢) استخدمت الفنانة أمينة عبيد طريقة التحزيز على سطح طبق خزفى لتشكيل توريقات إسلامية داخل مربع تحيطه الدائرة وتلامس زواياه، وهو ما يمثل علاقة أخرى بالفن الإسلامى لارتباط الدائرة بطريقة رسم المربع وحيث تتلاقى خطوط الدائرة والمربع فى الشبكيات الإسلامية



(صورة ٢٢)
أمينة عبيد – من وحى التراث الإسلامى

وهناك من الفنانين من تناول الفن الإسلامى بأسلوب مختلف إذ تناول مفردة التوريقات الإسلامية ليشكل منها الشكل الخزفى ذاته وليكتسب الشكل حركة و يتناغم مع شكل المفردة التى تؤدى إلى وجود تجويف ويتحول الشكل من مجرد إناء إلى كتلة نحتية تجسم مفردة الأرابيسك الإسلامى وتتسم بالحركة والإيقاع وهو اسلوب يطلق عليه النحت الخزفى وهذه من سمات فن الخزف الحديث كما فى (صورة ٢٣)، وهكذا فان الفن الإسلامى استطاع أن يمتد فى صور عديدة من خلال الفنون المختلفة وتقنياتها والصياغات الفنية فى العصور والأزمنة المختلفة.



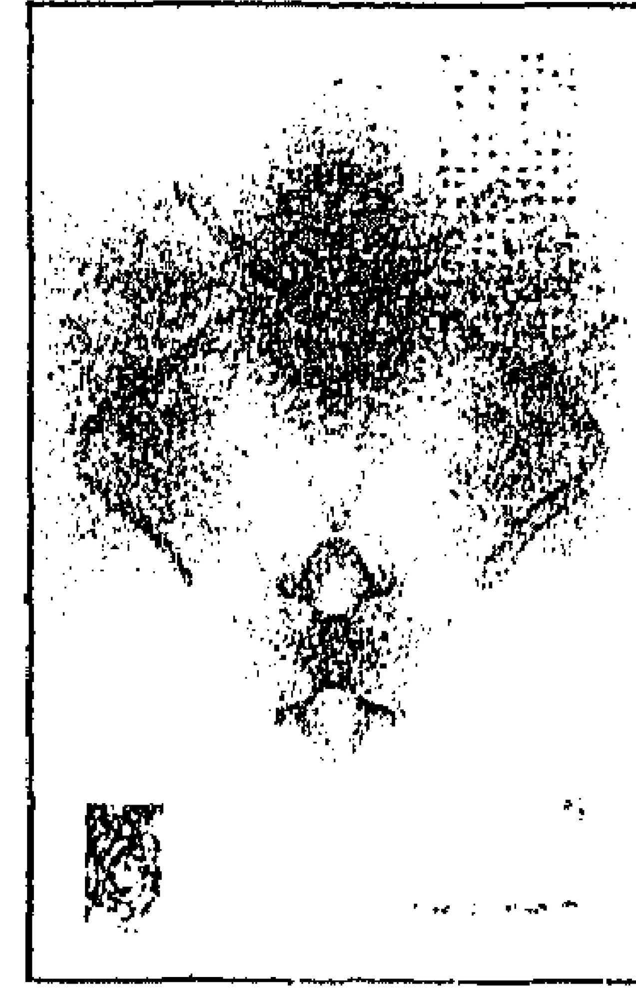
(صورة ٢٣)
حسن عبد الحميد- تشكيل خزفى إسلامى

الجوريزم:

لقد كان للعرب إسهامات وإبداعات عديدة فى كل نواحى الحياة، وكل مجالات العلوم والفنون مرتبطة ببعضها البعض سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر فالرياضيات كما هو معروف مرتبطة بشكل مباشر مع كل مجالات الفنون، والرياضيات من العلوم التى قدم فيها العلماء المسلمون إسهامات عديدة وكان الخوارزمى واحدا من أهم العلماء فى مجال الرياضيات، فقد سمى بأبو الجبر نظرا لأبحاثه ودراساته فى هذا المجال، والخوارومى هو أبو عبد الله محمد بن موسى الخوارزمي (أبو جعفر) (حوالي ٧٨١- حوالي ٨٤٥)، كان من أوائل علماء الرياضيات حيث ساهمت أعماله بدور كبير في تقدم علوم الرياضيات، ولد الخوارزمي في خوارزم في خراسان، (أوزبكستان حاليا). انتقل صغيرا مع عائلته إلى بغداد في العراق، قدم الخوارزمي معظم أبحاثه بين عامي ٨١٣ و ٨٣٣ من خلال دار الحكمة، التي أسسها الخليفة المأمون، و ابتكر الخوارزمي مفهوم الخوارزمية في الرياضيات و التى يقوم على أساسها علم الحاسوب، حتى أن كلمة خوارزمية في العديد من اللغات (ومنها algorithm بالإنجليزية) اشتقت من اسمه، بالإضافة لذلك، و قدم الخوارزمي أيضا إسهامات هامة في مجالات الجبر و المثلثات والفلك، وأدت أبحاثه المنهجية و المنطقية في حل المعادلات من الدرجة الثانية إلى ظهور علم الجبر، حتى أطلق اسم الجبر على هذا الفرع من الرياضيات من كتابه *حساب الجبر و المقابلة*، الذي نشره عام ٨٣٠، وانتقل هذا الاسم إلى العديد من اللغات، و قد أنجز الكثير في تجميع وتطوير العلوم التي ترجمت من حضارة الإغريق و الهند، فأعطاها طابعه الخاص من الالتزام بالمنطق، بفضل الخوارزمي، يستخدم العالم الأعداد العربية التي غيرت و بشكل جذري مفهومنا عن الأعداد، كما انه قد ادخل مفهوم العدد صفر، الذي بدأت فكرته في الهند، ونظام الأرقام الصحيحة الذى يستخدم حتى يومنا هذا فى العالم قد يسر الكثير من العمليات الرياضية والحسابية

النظام العربى الهندى	٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٠
النظام العربى الذى طوره العرب	9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

أما الجوريزم فهو علم يدرس أجزاء الأرقام الصحيحة وهو ما يطلق عليها الأرقام العشرية مثل (٠,٥)، وتوصل العرب أيضا إلى نظام جذر العدد مثل (√٩ = ٣) ومضاعفات العدد مثل (٣ ^٢ = ٣×٣ = ٩) وهو عكس الجذر وهكذا أصبحت العمليات الحسابية أكثر دقة، وقد استخدم العرب هذه العمليات الحسابية فى علومهم وابتكاراتهم، كما استخدموها فى الفن حيث تعتمد كثير من الرسوم الهندسية للنسب التى تعتمد على الجذر كرسم المثلثات والمربع والسداسى ومستطيل النسبة الذهبية وغير ذلك كما سيتعرض له الباحث فى الفصل الثالث، ولم تتوقف الإبداعات العلمية والفنية عند تحديد واكتشاف النظريات الخاصة بعلوم الرياضيات والهندسة عند هذا الحد بل امتد حتى يومنا هذا فعلوم الحاسب الآلى (الكومبيوتر) تقوم على أساس العمليات الرياضية فبرامج تشغيل الحاسب الآلى تعتمد كلها على المعادلات الرياضية الدقيقة، وتعمل العديد من تلك البرامج فى مجال الصور والألوان والتى وصلت بها الدقة إلى تحليل كل ملليمتر من الصورة والحاسب الآلى، وبهذا الاسلوب مكن الفنانين من إنتاج أعمال فنية مرتبطة بعلوم الحاسب الآلى حيث تمكنوا من إحداث تدريجات اللون واتجاهات انتشاره فى أعمال فنية كما فى (الصورة ٢٤)، وترتبط أجهزة الحاسب الآلى بالعديد من الأجهزة الملحقة التى تمكن من طباعة تلك الأعمال على الوسائط المختلفة.



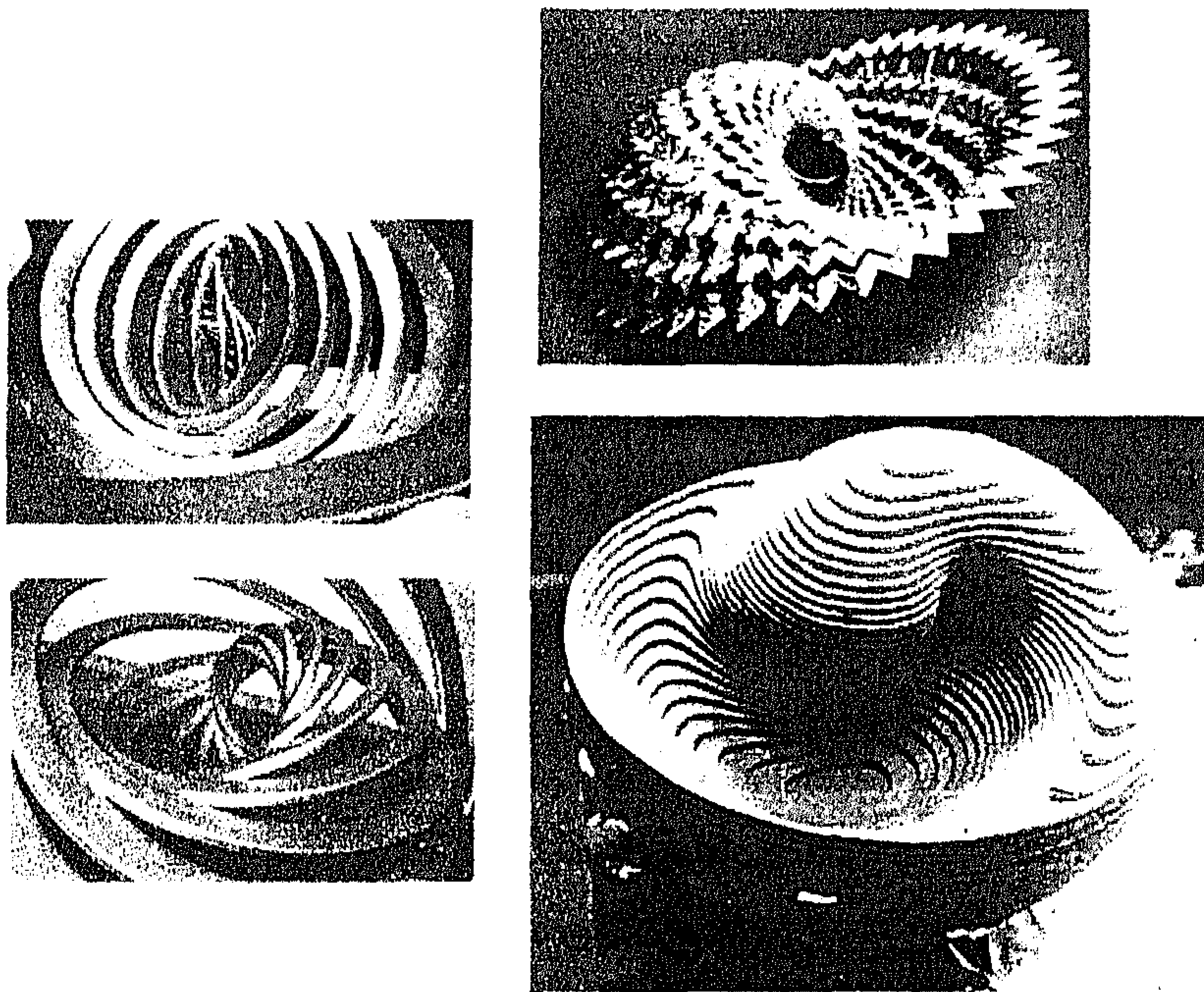


(صورة ٢٤)

(إيزكل- Ezekiel)　　　　(بيتر بيلز- Peter Beyls)

فن مسطح قائم على معادلات الجورزم من خلال الحاسب الآلى

ولا تتوقف برامج الحاسب الآلى على البرامج التى تتعامل مع الصور ذات البعدين وإنما هناك برامج لتصميم الأشكال ثلاثية الأبعاد وهناك أجهزة ملحقة بالحاسب الآلى تساعد فى تنفيذ بعض التصميمات الثلاثية الأبعاد كأجهزة (الراوتر) وأجهزة الليزر التى تقوم بتقطيع وحفر أسطح الخامات المتعددة والتى يستكمل الفنان تجميعها فى أشكال مسطحة أو مجسمة وبهذا الاسلوب تم تنفيذ جداريات محطات مترو الأنفاق بالقاهرة حيث تم تقطيع بلاطات السيراميك الملونة بأجهزة الليزر لتتعاشق وتتكامل أجزاء التصميم فى جدارية كاملة، واستخدم الفنانين الأجانب نظم الحاسب الآلى فى تصميم وتنفيذ أعمال من التشكيلات المجسمة



(صورة ٢٥)

(سيمون توماس - **Simon Thomas**)

مجموعة من الأعمال المجسمة القائمة على نظام الجوريزم والحاسب الآلى

ومن الأعمال السابقة يمكن ملاحظة القيم الحسابية والرياضية التى اعتمد الفنان عليها وكذلك عنصر التكرار، و هذه العلاقات الحسابية و الرياضية هى نتاج الجوريزم ذلك العلم الذى أبدعه وطوره العلماء العرب وان الشكل الفنى الذى يتسم بالتكرار والتجريد هو اسلوب فلسفى استخدمه الفن الإسلامى واستخدمته المدرسة البنائية التى أشار المؤرخون إلى أنها قد استلهمت فكرها من الحضارة الإسلامية كأحد الحضارات التى امتدت فنونها إلى الكثير من دول أسيا وروسيا منبع تلك المدرسة والتى أشار إليها الباحث فى نهاية مقدمة الفصل الثانى.

مراجع الجوريزم والفن الحسابى تتوافر على شبكة (الانترنت)[١]

١ http://www.verostko.com/algorithm.html#Note%201
http://www.verostko.com/alg-isea94.html
http://plus.maths.org/issue8/features/art
http://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_ibn_Musa_al-Khwarizmi

لمحة فلسفية عن فن التجهيز فى الفراغ:

تظل المتغيرات السياسية والاجتماعية والعلمية والثقافية عوامل هامة فى تغير المفاهيم الشكلية والفلسفية للفنون، وقد أدت تلك التغيرات إلى ظهور مذاهب ومدارس فنية كثيرة خلال الفترة من أواخر القرن التاسع عشر وحتى عصرنا هذا، وقد صنفت مدارس ومذاهب هذه الفترة بفنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة، أما فنون الحداثة فكانت فى الفترة من نهايات القرن التاسع عشر والى منتصف القرن العشرين تقريباً، وكانت بداية تلك المدارس الفنية هى المدرسة التأثيرية التى وصفها النقاد بالمرحلة الانتقالية لفنون الحداثة والتى من بينها التكعيبية والبنائية والسريالية وغيرهم، وكان ظهور تلك المدارس نتيجة للتطور العلمى والصناعى وكنوع من الثورة على المفاهيم السائدة فى عصر النهضة وما تلاه من عصر الركوكو والباروك، ثم جاء النصف الأخر من القرن العشرين حاملا معه متغيرات سياسية واقتصادية أخرى اجتاحت دول العالم، وما لبث أن تطورت وسائل الاتصالات والتكنولوجيا الرقمية بشكل مذهل وسريع مما جعل العالم يتحول من عصر الصناعة إلى عصر الاتصالات والمعلوماتية عبر الأقمار الصناعية و الانترنت ليظهر اتجاه جديد من العلاقات بين الدول وبعضها أطلق عليه العولمة وكانت بدايتها فكرة اقتصادية سرعان ما تحولت إلى الاتجاه الثقافى فى شتى النواحى الإنسانية بما فيها الفنون.

الحداثة

يطلق مصطلح الحداثة على الفنون فى الفترة من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين وهى تلك الفترة التى تحول شكل الفن فيها من محاكاة الطبيعة إلى الأساليب الفنية التى تأثرت بالاكتشافات العلمية وتطور الصناعة، وكانت المدرسة التأثيرية التى اعتمدت على نظريات الضوء – التى كان للعرب السبق فى اكتشافها – هى أولى المذاهب التى تحولت عن محاكاة الطبيعة بالشكل التقليدى، ثم ظهرت مذاهب أخرى كالتعبيرية والوحشية الدادية، كما ظهرت المدارس التى اتخذت الطابع الهندسى كالتكعيبية والبنائية والمستقبلية وغيرهم،

وتبنت تلك المدارس والمذاهب فلسفة نتجت عن الأحداث السياسية والصناعية والتكتلات العسكرية والاقتصادية والحروب العالمية والأهلية، فأتجه الفنان للتعبير عن جوهر الإنسان والأشياء فتحول من العالم المرئى إلى العالم الخفى ومن تعقيد الشكل وبساطة المعنى إلى بساطة الشكل وتعقيد الجوهر، فالعمل الفنى قبل الحداثة كان ملتزما بتقاليد الظل والنور والمنظور والتفاصيل والألوان للتعبير عن مفاهيم أساسية كالحب والخير والعطاء والأمومة والطبيعة، أما فنون الحداثة فشكل العمل الفنى الذى تغيرت فيه المفاهيم الجمالية فتحولت القيم الجمالية فى العمل الفنى إلى الخطوط ومساحات الألوان والتجريد وأصبح المضمون الذى يعبر عنه العمل الفنى أكثر غموضا ويعبر عن الانفعالات النفسية شديدة الانفعال.

يفسر روبرت اتكينز مصطلح الحداثة بقوله

"هو مفهوم يختص بالمرحلة المؤرخة من عام ١٨٦٠ حتى عام ١٩٧٠ ولقد استخدم لوصف وتفسير طراز ومعتقد خاص بالمنتج الفنى خلال تلك المرحلة، وهو مصطلح استخدم للحديث فى فلسفة الفنون، واهم ما يميز فنون تلك المرحلة هى عدم اهتمامها بتقاليد الكنيسة الدينية على الفنون، و لا العرف الخاص بمفهوم الدولة و النخبة الأرستقراطية وذوقها الخاص".[١]

وأصبح بذلك الفن الحديث بمثابة التحول من الموضوعات الكبرى التاريخية و العقائدية إلى تفاصيل الحياة الإنسانية، ومن أهم المفاهيم المرتبطة بالحداثة هي فكرة (التجريب-Experiment) وذلك للبحث عن خصائص جديدة للفن

" ارتبط مفهوم الفن الحديث بالمجتمع المدنى الصناعى، حيث عبر الفنانون بمضمون خاص عن العالم التكنولوجى الجديد والعلوم الحديثة متأثرين بمفهوم الحركة والسرعة كما يتضح فى أعماله المستقبلية (Futurism) والمفهوم الخاص بالنموذج العلمى كما فى أعمال البنائية (constructivism) والبحث عن الروحانيات فى

---

١ Robert Atkins: Op.cit, P: non

أعمال التجريدية (Abstract) والطقوس الدينية الخاصة بالعوالم المحجوبة (Shamanism) وكما في أعمال الحركة النسائية (Fiminst art) والفن الانفعالي (Action painting) كرد فعل للمادية الحديثة، وأيضا احتوت فنون الحداثة الاتجاهات التعبيرية (Expressionism) والتي تعكس الرؤية الجديدة للفنون البدائية الأفريقية، وثقافة المحيط والتي تختص بحضارات قديمة صاغتها الأساطير الخاصة بمعتقدات تلك الشعوب ".[1]

وفي المرحلة الانتقالية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة أثيرت العديد من الآراء النقدية التي تزيد مفهوم الحداثة وضوحاً، فينتقد الفيلسوف (جان فرانسوا ليوتارد) مرحلة الحداثة بقوله:

" إلا أن أهم معالم المرحلة الراهنة من معالم المعرفة الإنسانية، هو سقوط النظريات الكبرى ويقصد بها الأنساق الفكرية التي تتسم بالجمود، والتي تزعم قدرتها على التفسير الكلي للعالم أو المجتمع، ومن أمثلتها البارزة الأيديولوجيات".[2]

وفي هذا النقد يميل (ليوتارد) إلى القصد بأن مذاهب ما بعد الحداثة يمكنها أن تقترب من التفاعل النشط بين الفنان والجمهور ويمكنها التواصل مع اتجاه العولمة، وينقد ليفي شتراوس مرحلة الحداثة بقوله الذي يؤكد ويفسر مرحلة ما بعد الحداثة فيقول:

"إن الانثربولوجي الغربي حين يدرس (الآخر) غير الغربي، ليس من اجل أن يكتشفه في اختلافه الحقيقي كآخر، وإنما يدرسه ليؤكد فيه كل ما يثبت و يعيد إنتاج (مركزية) و (ذاتية) مقابل إعادة إنتاج (هامشية الآخر) ".[3]

---

[1] عادل محمد ثروت: المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير في التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١، ص: ١٥٩

[2] Lyotard: The postmodern condition, Manchester, 1984, P. 35

[3] Claude Levi-Strauss: Anthropologie Structural, Paris, 1958, P. 67

وهذا معناه أن مرحلة الحداثة قد قصرت عن اكتشاف و فهم فنون وفلسفة الإنسان خارج المركزية الأوروبية، وهذا فيه تلميح إلى أن مرحلة فنون ما بعد الحداثة تحاول فهم واكتشاف الآخر.

ما بعد الحداثة

عرفت فنون ما بعد الحداثة بأنها الفنون التى هى بمثابة ثورة على مفاهيم فنون الحداثة التى اتسمت بجمود التفاعل بين الفنان من خلال عمله وبين الجمهور حيث لم تعتن فلسفتها وجمالياتها إلا بفئة اختصت بمتابعتها ودراستها وتذوقها، بينما فنون ما بعد الحداثة التى يشير النقاد إلى أن بدايتها كانت بين نهاية الستينيات وبداية الثمانينيات، وعلى كل فقد عملت فنون ما بعد الحداثة على دعم العلاقة بين الفنان والجمهور باختلاف جنسه أو وطنه، إن فنون ما بعد الحداثة هى الفنون الموازية لفكر وثقافة العولمة الباحثة عن المعرفة والمعلوماتية أينما كانت، ومن هذا المنطلق يعرف اشلى بونيتو فن ما بعد الحداثة ب:

" انه يعود إلى الطرز القديمة وفى نفس الوقت يمضى للأمام، وهو قلب لفكرة التقدم رأسا على عقب، تلك الفكرة التى كانت فى الماضى تتجه نحو التجريد، وهى تتضمن الأساليب والطرق التى استبعدتها الفنون الحداثية مثل (إعادة القيمة إلى الصورة) ".[1]

وبالرغم من الفارق الزمنى بين عصر الفيلسوف (نيتشه) وعصر فنون ما بعد الحداثة إلا أن المؤرخين اعتبروه الأب الروحى لفلسفة ما بعد الحداثة لان أفكاره سبقت عصره ونادت بما نادت به فلسفة ما بعد الحداثة.

" إن نيتشه كان أول من نادى بحداثة تقوم على تحليل الثقافة الماضية بعيدا عن الأسطورة، وذلك بدءا من ثقافة العالم القديم، حيث يعتبر المؤرخون أن نيتشه كفيلسوف (هو الأب الروحى لما بعد الحداثة) فقد كان أول من نظر إلى الوجود بشكل جذرى فى أواخر القرن

---

[1] Achille Bonito Oliva: Transavantguarde, International Milan, 1982, p. 44

التاسع عشر، ورأى انه لكى نتحدث عن الوجود (حادث) مما يعنى انه لكى نتحدث عن الوجود، يبدو حتميا أن نفهم إلى مدى ما وصلنا مع الوجود، مادام أن الوجود ليس شيئا خارج (حدوثه) وهو لا يصير نفسه إلا داخل تاريخية مزدوجة، تاريخيته وتاريخيتا، ووجهة النظر هذه لا تنتمى فى الواقع إلى الحداثة، وإنما تشكل صحيح ما بعد الحداثة". [1]

وحيث أن من لا ماض له لا حاضر، فإن الإنسان لا يمكن له أن يتطور التطور الصحيح إذا فقد هويته وتاريخه ويرى (هيدجر):

" إن العصر الحديث يدعو إلى السير بأحد الاتجاهين: إما أن يتابع السير حتى خاتمة التاريخ الغربى (الكارثة)، وإما أن يقود نفسه إلى بداية جديدة، وهى العودة إلى الأصول والتى تعنى التقدم نحو المستقبل، نحو شئ يتجاوز الحداثة، وهو حداثة الحداثة، أى ما بعد الحداثة ". [2]

أما (دريدا) فيرى أن عصر الحداثة قد افقد الإنسان هويته، ففلسفة فنه بلا ملامح تحمل هويته

" إن غياب الوطن هو سبب العدمية التى أفقدت الإنسان ماهيته، فالتهديم والتفكيك الذى يبدو ظاهرة أساسية فى الحداثة هو مظهر العدمية وفقدان الهوية – ويرى أن ما بعد الحداثة وعيت لمفهوم استمرارية الزمان رافضة انقطاع الحاضر عن الماضى". [3]

إن دراسة العمل الفنى أو المدرسة أو المذهب لا يتم بشكل صحيح إلا من خلال التحليل الفلسفى والتشكيلي ويرى الباحث فى دراسة (ايمن السمرى)[4] الذى قدم دراسة تشمل النواحى الفلسفية و التشكيلية يمكن أن

---

[1] عصام عبد الله: الجذور النتشوية لما بعد الحداثة، بحث منشور، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد الأول، السنة الأولى، أكتوبر، ١٩٩٩، ص: ٤٣٩

[2] عفيف البهنسى: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٨٦

[3] عفيف البهنسى: المرجع السابق، ص: ٨١

[4] ايمن الصديق على السمرى: المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١، ص: ١٤٩

تفسر المزيد من مفهوم ما بعد الحداثة فى نقاط قسمها إلى سمات تشكيلية وأخرى فلسفية يستعرضها الباحث ويلخصها فى سياق أخر تحت نفس المسميين.

أ ـ السمات الشكلية لما بعد الحداثة:

١ ـ العمل الفنى المنتمى لفنون ما بعد الحداثة هو عمل فنى غير تقليدى، وليس المقصود انه غير منتمى للواقعية أو التشخيصية، ولكن المقصود أن تكون الصياغة والمضمون غير تقليديين.

٢ـ تتخذ فنون ما بعد الحداثة شكلا آخر حيث أنها لا تهتم بالأعمال المتحفية فهى تستخدم تجهيزات و تركيبات يصعب الحفاظ عليها بعد العرض، ولكن يمكن توثيقها بالأجهزة التكنولوجية الحديثة كالفيديو و الكومبيوتر، وهى ليست صفة عامة ولكنها سمة للكثير من الأعمال

٣ـ تتسم فنون ما بعد الحداثة باحتوائها للكثير من الثقافات لاهتمامها بفنون الحضارات السابقة والتراث، و كذلك ارتباطها بالطبيعة والبيئة وحتى الحضارة الحديثة، لاهتمامها بالانفعال الإنسانى تجاه الحياة بكل نواحيها

٤ ـ الخامة فى فنون ما بعد الحداثة شديدة التنوع و متعددة المصادر، سواء كانت المصادر من الطبيعة كالمواد المعدنية والخامات الطبيعية أو الصناعية كالمواد الكيميائية أو الأشياء سابقة التصنيع وكذلك الوسائط التكنولوجية كأجهزة الفيديو والكومبيوتر والليزر وغيرهما

٥ـ لم يعد الفنان فيما بعد الحداثة متميز بأسلوب خاص فى التكوين أو اللون أو الصياغة التشكيلية، ولكن ما بعد الحداثة احتفظت بخصوصية الفنان الثقافية والفلسفية من خلال الرؤية التى يقدمها فى عمله

٦- تتماشى فنون ما بعد الحداثة مع فلسفتها تجاه مشاركة الجمهور، فعملت على التواصل من خلال النقاش مع الجمهور بالتفاعل المباشر فى فن الأداء، أو استخدام عنصر الكتابة كمفردة من مفردات العمل الفنى، وأدخلت أشكال أخرى للفنون ضمن العمل الفنى كالموسيقى والآداب والأداء الحركى، ليصبح العمل وسيلة لتفاعل الفنان و المشاهد والمثقف والكاتب والموسيقى

٧- تهتم فنون ما بعد الحداثة بالنزعة الإنسانية فى المقام الأول وطريقة حياة الإنسان وعلاقته بما يحيطه، وإثارة القضايا التى تهم الإنسان، حتى دخل الإنسان نفسه ضمن مفردات العمل الفنى فى بعض الأحيان كمحور رئيسى تدور حوله فكرة العمل

٨- الأعمال الفنية فى الفترة السابقة لما بعد الحداثة كان لابد لها من أسس تكوين وتشكيل ضمن مساحة العمل المحددة، كأن يكون هناك مركز للوحة أو اتزان للشكل المجسم، أما فنون ما بعد الحداثة فاعتمدت على العلاقات بين عناصر العمل والتى قد تختلف خاماتها أو شكلها، ولكن تصبح الأهمية للهدف والمضمون أكثر من الشكل الجمالى، فقد تراجعت الجماليات لتترك الأهمية للقيمة المعنوية والفلسفية والفكرة

٩- من الخصائص المميزة لفنون ما بعد الحداثة هو اهتمامها بالفراغ الحقيقى الذى يضيف الطبيعة أو البيئة كعنصر من عناصر العمل الفنى، و يلعب دورا فى إدخال المشاهد داخل مفردات العمل وليس مشاهدا للعمل وهو خارج حدود العمل

١٠- اهتمت فنون ما بعد الحداثة بالتراث وطرز الحضارات المختلفة حتى وان اختلفت الطرز بين قديم وحديث، فالعمل الفنى يثير التفاعل بين كل أشكال الحياة الإنسانية فنحن فى عصرنا الحالى نعيش وسط أثارنا القديمة ونتعامل بموروثاتنا الثقافية

ب - السمات الجوهرية لفنون ما بعد الحداثة:

١ - الفلسفة:
العمل الفنى يتضمن شكلا من أشكال الفلسفة بطبيعة الحال، ولكن فى فنون ما بعد الحداثة حيث أن لكل فنان رؤيته الخاصة التى يناقشها من خلال عمله وحيث تهدف فلسفة ما بعد الحداثة إلى مشاركة الجمهور بشكل فعال، يستخدم الفنان بعض الأشياء التى تزيد من فعالية التواصل مع الجمهور كالكتابات لينفى غموض الفكرة عن المتلقى وهذا خلاف ما كان متبعا فى فنون الحداثة

٢ - الفكرة:
يتضمن العمل الفنى إلى جوار فلسفته فكرة وتقنية و موضوع، و تغلب على الأعمال الفنية فيما سبق أهمية التقنية والموضوع، أما فى فنون ما بعد الحداثة فتنتقل الفكرة إلى المقام الأول، حيث تعتمد تلك الفنون على شكل من أشكال الحوار بين فلسفة وثقافة وإلمام بتاريخ وعلوم مختلفة للفنان والمشاهد، ثم ينتهى العمل بالقيمة الجمالية التى تستلزم المهارات و التى لا غنى عنها كأسلوب شيق للحوار البصرى العقلى

٣- المضمون:
تهتم فنون ما بعد الحداثة بالتفاعل مع جمهور المشاهدين بكل ما فيهم من اختلافات ثقافية واهتمامات وتوجهات فكرية، لذا فالعمل الفنى فيما بعد الحداثة يتيح من خلال اهتمامه بالفكرة دون الشكل أو التقنية أن يفسح المجال لتفاعل وجهات النظر المتعددة للمشاهدين على اختلاف شخصياتهم للتواصل مع الآخر والتفاعل معه

٤- الروح:
من المؤكد أن كثير من الاتجاهات الفنية قد اهتمت بالروحانيات والإنسانيات فى مضمونها، وان كان ذلك من خلال أسس وقوانين شكلية وجمالية شديدة التعقيد مما ابعد القاعدة العريضة من الجمهور عن متابعتها والتفاعل معها، أما فنون ما بعد الحداثة فيظهر هذا الاهتمام بشكل أكثر

وضوحا لاهتمام الفنان بالاقتراب من بساطة التعامل مع المضمون واستخدامه لعناصر كالكتابات والخامات وتكنولوجيا الصوت والصورة التى تساعد فى تقريب وجهات النظر

٥- الزمان والمكان:
الزمن فى مفهوم ما بعد الحداثة من المكونات الأساسية لموضوع العمل، فالعمل الفنى يتزامن مع قضية معاصرة أو قضية تهم الرأى العام، أو يناقش تراث حضارى من زمن مختلف له امتداده فى حياتنا ألمعاصره وله أثره فى ثقافتنا وسلوكنا المعاصر، فهو مضمون لامتداد الحياة الإنسانية وليس رصدا تاريخيا، و أما المكان فله أثره فى التنوعات الفكرية والثقافية للإنسان نظرا للاختلافات البيئية أو التاريخية وأثرها فى تكوين الإنسان.

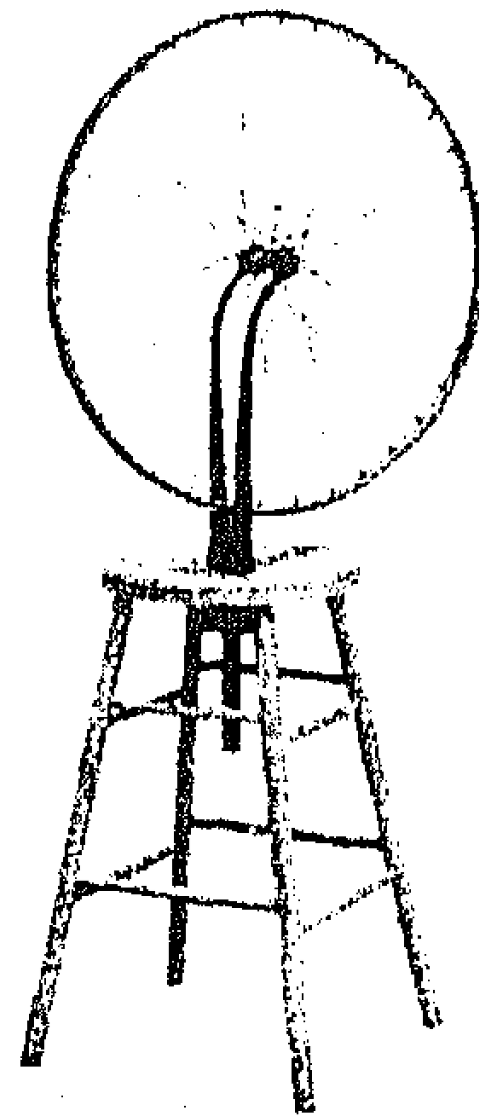
٦- ازدواجية المعنى وتعدد الدلالات:
تأتى ازدواجية المعنى وتعدد الدلالات فى فنون ما بعد الحداثة مسايرة لفلسفتها من حيث اهتمامها بمعرفة الآخر والتفاعل معه لمسايرة التوجه نحو العولمة، فنحن نعيش فى عالم واحد والوصول إلى أطرافه أصبح ميسورا، فكان لابد وان تسمح مضامين الفنون المعاصرة لان تتعدد دلالاتها ومعانيها لتستوعب ردود الأفعال المختلفة نتيجة الاختلافات بين الإنسان والآخر

فنون ما بعد الحداثة و فن التجهيز فى الفراغ:

أدت الظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية إلى تغير مفاهيم الفن من فنون الحداثة إلى فنون ما بعد الحداثة ثم بدأت فلسفة تلك الفنون فى التبلور مرحليا وإن كانت سريعة الخطى وكانت بداية التحول بظهور فن الواقعية الجديدة.

الواقعية الجديدة:

يمكن القول بان الواقعية الجديدة والتى ظهرت فى فرنسا فى الخمسينات من القرن العشرين هى بداية التحول لعصر ما بعد الحداثة أو هو التحول من الفنون التجريدية إلى الفنون الواقعية أى التى تتعامل مع الواقع الذى يعيش فى المجتمع والبيئة المعاصرة وهو أيضا وبتعريف آخر التحول من مفهوم الفن الشكلى (form) إلى الفن اللاشكلى إن جاز التعبير أو الفن الذى لا يهتم بكون العمل الفنى شكل يحمل مقومات وأسس جمالية أو هو (anti-form) وهو أيضاً من المجتمع الصناعى إلى مجتمع تكنولوجى يوصف عصره بعصر المعلوماتية والذى واكب ظهور فكر العولمة التى كانت هدفا اقتصاديا لربط اقتصاد دول العالم بعضها ببعض كنوع من التكامل والتطور ثم ما لبثت أن لحقت الثقافة والسياسة باتجاه العولمة، ونشأت الواقعية الجديدة مواكبة لظهور الدادية وفن العامة أو فن البوب الذى بدأ فى استخدام العناصر سابقة التصنيع والمواد المهملة كالحديد وغيره وكانت المذاهب بداية لاستخدام خامات يتعامل معها الإنسان العادى فى حياته اليومية كهدف للتقارب بين الفن والجمهور.



(صورة ٢٦)

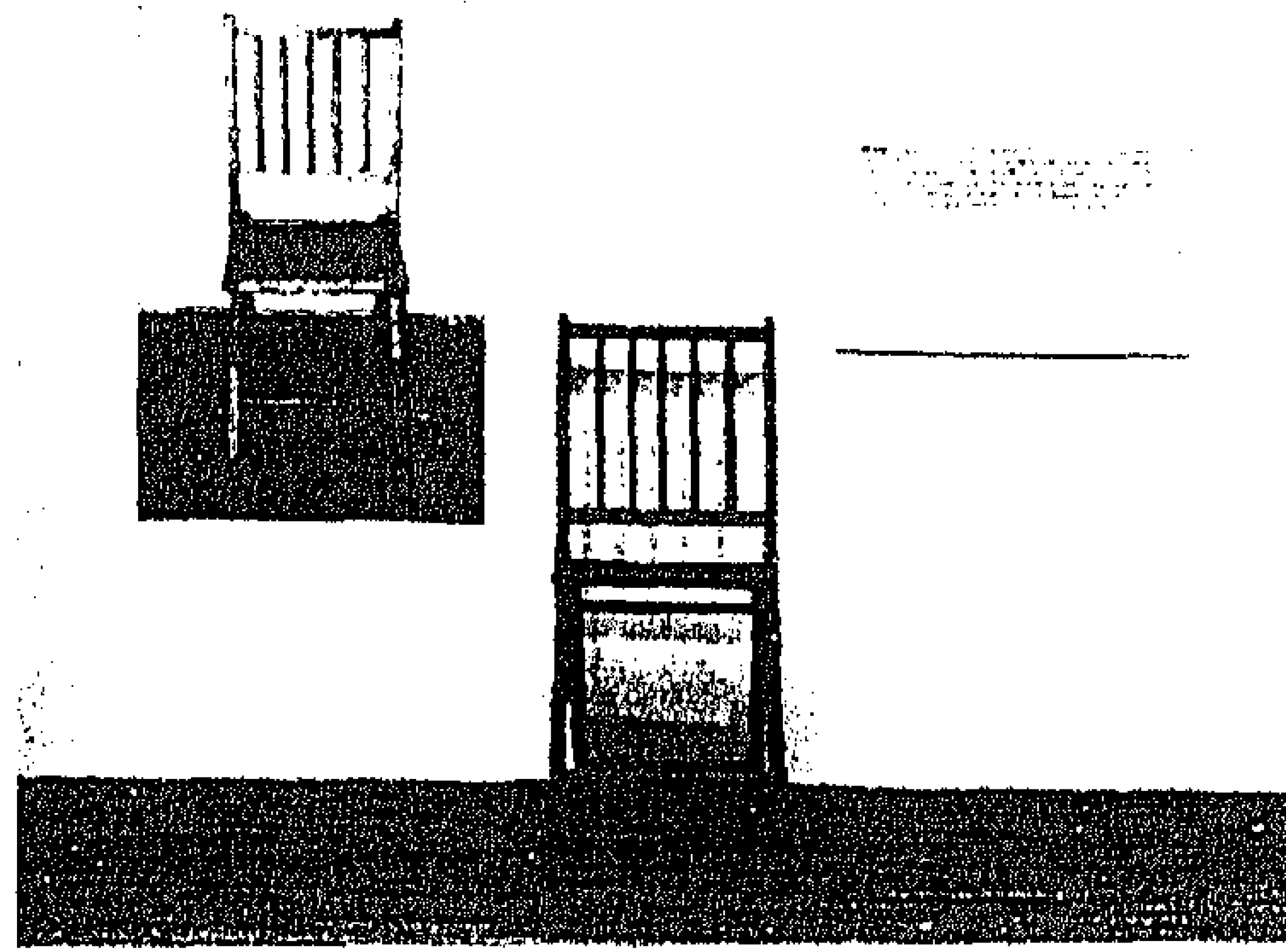
(مارسيل دو شامب- **Marcel Duchamp**)- الواقعية الجديدة

استخدام خامات متعددة من البيئة الواقعية للتقارب مع المشاهد من خلال عناصر يألفها

الفن المفاهيمى:

يتخذ الفن المفاهيمى شكلاً مختلفاً من الفنون وفلسفة مختلفة أيضاً، فالعمل الفنى فى الفن المفاهيمى يعتمد على استخدام العناصر والخامات الحياتية ومدلولها لدى المشاهد، وتتركز قيمة العمل فى الفكرة وليس فى القيمة الجمالية وليس العمل الفنى رسالة لتحمل مضمون من مرسلها الفنان إلى مستقبلها المشاهد وإنما هى شكل من أشكال الحوار الذى يناقش العمل ومدركاته البصرية وخبراته الثقافية ولا شك وان تدخل عناصر كتابية فى بعض أعمال الفن المفاهيمى بهذه الصورة مثيرا للجدل والنقاش بين الفنانين والجمهور والنقاد، والنقاش والحوار هو أهم أهداف فنون ما بعد الحداثة وقد أكدت ذلك مقولات مثل (النقاش حول الفن – يعتبر فن فى حد ذاته)، (فن – لغة)، (الفن التحليلى) أشارة إلى ما يعرف باسم (الفلسفة التحليلية)، ويعرف (سول لويت) **Sol LeWitt** الفن المفاهيمى بأنه:

" فن يتضمن كل العمليات الفكرية، وأيضا متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان، فالفكرة هى فن المفهوم، وهى الأداة التى تصنع الفن ".[١]



(صورة ٢٧)
(جوزيف كوزس- **Joseph Kosuth**)- كرسى وثلاث كراسى
الفن المفاهيمى

---

١ Sol Lewitt: paragraphs in conceptual art, Art form, V-I, 1970.

أما (جوزيف كوزس Joseph Kosuth) فيعرفه بأنه:

" هو مجال تأمل عقلانى نقدى، و هو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية، على سبيل المثال العلاقة بين الصورة المرئية واللغة المكتوبة ".[١]

وهكذا يصبح الفن المفاهيمى من الفنون التى أضافت تغييرا فى شكل و فلسفة فنون الحداثة، وكان لها دورا فى ظهور فن التجهيز فى الفراغ على ما عليه اليوم.

فن الأداء:

فن أخر من فنون مفهوم الحداثة اهتمت بتنظيم مفردات العمل الفنى فى الفراغ، كما أدخلت العنصر البشرى ضمن العمل الفنى من خلال الأداء الحركى، واستخدم كذلك الوسائط المختلفة كالفيديو والكومبيوتر والمفردات التشكيلية المجهزة فى الفراغ و يعرفه روبرت اتكينز على انه

" ظهر فى نهاية الستينيات بهدف إحداث نوع من التواصل الكامل بين العمل الفنى والجمهور من خلال نشاطات مفاهيمية فى مجملها توظف شتى أنواع الوسائط الفنية من موسيقى – رقص – مسرح – فيديو، وغيرها وكانت هذه العروض يتم تنفيذها فى داخل صالات العرض أو خارجها ".[٢]

ويؤكد ذلك على رغبة ما بعد الحداثة فى التواصل مع الجمهور وعلى اهتمامها بالروحانيات والنزعة والبيئة والطبيعة من خلال التجهيز فى الفراغ واستخدام عناصر من الحياة اليومية والوسائط المختلفة لما لها من اثر فى الإحساس بعنصر الزمن وزيادة التأثير فى المشاهد.

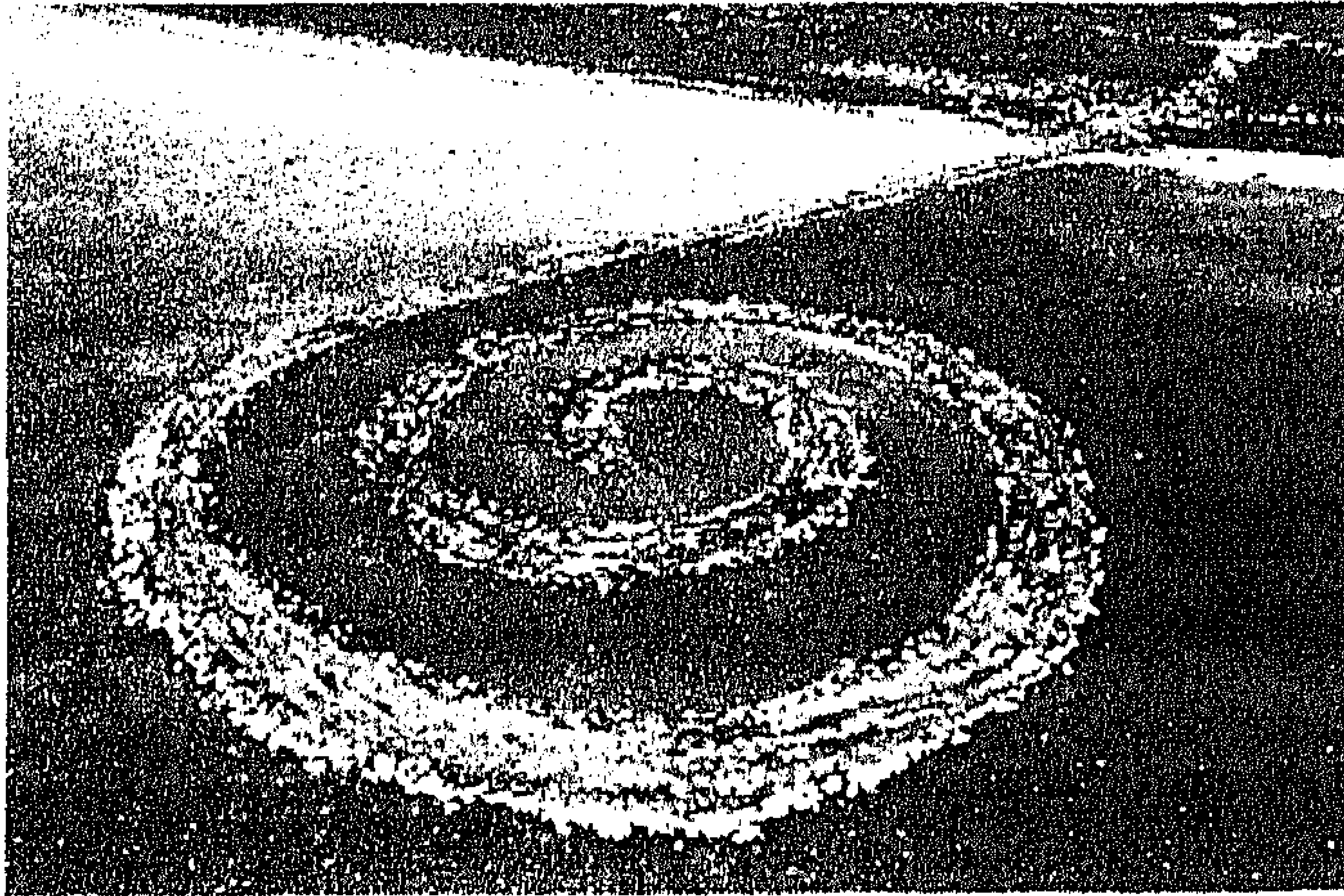
---

١ J.V.Daval: In art actual, Annuelskire, 1980, P.50.
٢ Robert Atkins: Op.cit, P: non

فن البيئة:

يشكل فن البيئة شكلا آخر من أشكال الفنون التى ظهرت بين فن الواقعية وفن التجهيز فى الفراغ، وهذا الشكل من الفنون حدث فيه ارتباط شديد بالبيئة الطبيعة، و عناصرها كالبحيرات والرياح والأرض و مكوناتها من تراب وحجر وغيرها، لتصبح من مكونات و عناصر العمل الفنى، ينسقها الفنان أو يستغل خصائصها فى مساحة من الطبيعة وفقا للمضمون الذى تهدف إليه فكرة العمل، ويعرف كتاب الفن فى القرن العشرين فن البيئة بـ..

" انه ظهر فى نهاية الستينيات كاتجاه فنى يناهض السوق التجارى، وكرد فعل للفن الشكلى، والمفهوم الموروث لفكرة قاعة العرض والمتحف، وقد كانت بعض هذه الأعمال يتم إنتاجها فى الطبيعة مباشرة باستخدام تقنيات خاصة مثل الحفر والهدم والتسوية والتقطيع، والبعض الآخر كان يتم عرضه فى قاعات خاصة باستحضار المواد الأولية للطبيعة مثل الأحجار والرمال .... وغيرها ".[١]



(صورة ٢٨)

(روبرت سمبسون- Robert Smithson) – الولايات المتحدة

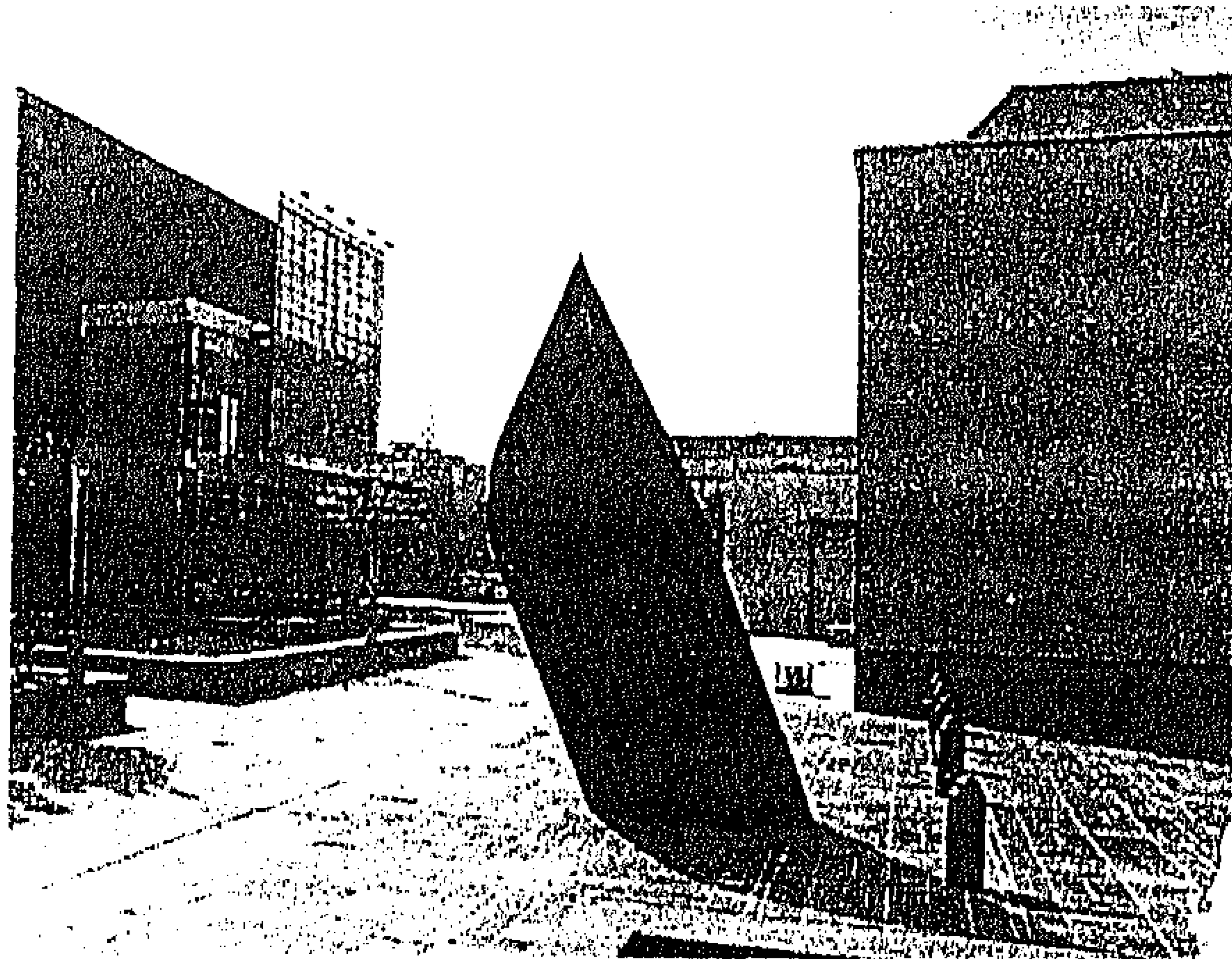
---

١ The 20th Century, London, 1996,P: non

ويعد فن البيئة بهذا الاسلوب شكلا من أشكال التجهيز فى الفراغ، وان كانت مفردات عمله هى العناصر الطبيعية فقط، وهى التى تمثل بيئة من بيئات الإنسان المعاصر والتى تلعب دورا هاما فى حياته.

فن التجهيز فى الفراغ:

ظهر هذا المصطلح فى نهايات القرن العشرين وبعد ظهور فنون ما بعد الحداثة، ويؤرخ بعض النقاد بدايته في ثمانينيات القرن العشرين، وهو امتداد لبعض الاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة من حيث نقده لفكرة الشكلانية واستخدامه للوسائط المتعددة والخامات السابقة التجهيز، ويتقارب مع فنون ما بعد الحداثة كالفن المفاهيمى وفن الأداء وفن البيئة فى أهمية قيمة الفراغ وأيضا باهتمامه بالنزعة الإنسانية ومشاركة الجمهور وهناك عدد من التعريفات حول مصطلح التجهيز فى الفراغ يستعرضها (عادل ثروت)[1]



(صورة ٢٩)

(جون رولوف- John Roloff) – الميل العميق – سان فرانسيسكو -١٩٩٣

[1] عادل ثروت: مرجع سابق، ص:١٨٨

تعريف كتاب الفن فى القرن العشرين:
يعرف كتاب الفن فى القرن العشرين فن التجهيز فى الفراغ بأنه

"مصطلحا فنيا استخدم لوصف عملية تنظيم العمل الفنى داخل حيز محدود من الفراغ فى قاعة العرض، أو فى فراغ خارجى، وهو يشير إلى أهمية الفراغ كأحد عناصر العمل الفنى والذى يصمم خصيصا لعمل فنى بعينه، وفى بعض الأحيان كان يعتبر الفراغ نفسه عملا فنيا فى حد ذاته حيث لا يمكن أعادة أنتاج نفس العمل الفنى فى مكان آخر، وترجع فكرة التجهيز فى الفراغ إلى أعمال فنانى الحدث وفن البيئة".[١]

تعريف (آيان شلفرز) Ian Chilvers:
أما (آيان شلفرز) فيعرفه على انه *" مصطلح فنى ظهر فى حقبة الثمانينيات لتفسير نوع من الأعمال الفنية التجميعية أو البيئية التى تنشأ فى مجال فراغى مخصص لعرض خاص أيضا".*[٢]
وهذا التعريف (لشلفرز) يضيف إلى أهمية الفراغ، تجميع عناصر مختلفة أو تراكيبها أو استخدام عناصر سابقة التصنيع مأخوذة من بيئة المكان مع التأكيد على خصوصية مكان العرض بما يحتويه من فراغ يمثل عنصر من عناصر العمل الفنى.

تعريف (روبرت اتكينز) Robert Atkins:
يضيف (روبرت اتكينز) إلى التعريفات السابقة توضيحا آخر لفن التجهيز فى الفراغ

" ظهر- أى فن التجهيز فى الفراغ – فى نهاية السبعينيات لتوضيح فكرة خاصة بتوزيع عناصر العمل وتنظيمها فى داخل قاعة العرض، واهم ما يميز تلك الأعمال، اعتمادها فى المقام الأول على خصوصية المكان Site-Specifie، وعلى هذا فان فن التجهيز فى الفراغ ينشأ خصيصا فى فراغ معين بحد ذاته أو مكان خارجى، وهو لا يحتوى

---
١ The 20th Century, London, 1996< P: non
٢ Ian Chilvers: The Oxford Dictionary of Art,Oxford University, New York, 1988, P:253

على الرؤية المنفصلة لكل عنصر على حدة، بل يعتمد على التفاعل الكلى والعضوى بين جميع العناصر داخل المنظومة الفراغية، ومن أهم الأسس التى يعتمد عليها فن التجهيز فى الفراغ هى علاقة المشاهد بالعمل الفنى من خلال المحيط الفراغى للعمل والذى يشبه الإبداعات الخاصة بالعمائر الدينية ".[1]

ويتضح من تعريف (روبرت اتكينز) انه تعريف أكثر شمولا وتوضيحا من كلا التعريفين السابقين حيث انه تضمن أهمية عنصر الفراغ والخامات المستخدمة وأضاف إليها قيمة هذا الفراغ، وتفاعل المشاهد مع العمل حيث يصبح المشاهد داخل العمل الفنى ليراه من داخله أى يصبح المشاهد جزء من العمل الفنى، ثم وضح أيضا الارتباط الجزئى بين فن التجهيز فى الفراغ وفنون العمائر القديمة أى الطرز.

تعريف (نيكولاس دى اوليفيرا) Nicolas De Oliveira:

يؤكد تعريف نيكولاس على أهمية مشاركة الجمهور للعمل الفنى ومفرداته، ففن التجهيز فى الفراغ هو

" مصطلح حديث نسبيا، وهو لم يستخدم إلا فى نهاية الثمانينيات لوصف نوع من العمل الفنى يرفض التركيز على احد الموضوعات، فى سبيل التفكير فى الوحدة القائمة بين عدد من العناصر والتفاعلات بين الأشياء والسياق العام للعمل، ويعتمد فن التجهيز على الفراغ فى المقام الأول من خلال المشاركة الفعالة بين العمل الفنى ومفرداته والجمهور "[2]

ويضيف تعريف (نيكولاس) تفسير آخر لفن التجهيز فى الفراغ حيث يرفض التركيز على موضوع للعمل الفنى وإنما تنبع قيمة العمل الفنى من المفهوم الخاص لكل مشاهد لعناصر وأجزاء العمل الفنى وشموليتها، والعلاقة بين الأجزاء وبعضها البعض وعلاقتها بالفراغ، وعلاقة كل هذا بالبيئة أو مكان العمل الفنى.

---

١ Robert Atkins: Op.cit, P: non

٢ Nicolas De Oliveira and others: Installation Art, smithsonian press, USA, 1994, P: 8.

تعريف مهدى مطشر:

ويعرف مهدى مطشر فن التجهيز فى الفراغ والتأكيد على أهمية دور المشاهد ويعتبر من التعريفات العربية المرادفة للتعريفات السابقة.

"الصلة بين المشاهد والعمل الفنى المجهز فى الفراغ لم تعد مشاهدة تأملية Contemplative، بل تزج بالمشاهد أن يكون عنصرا فاعلا من خلال تواجده الجسدى - ثم يؤكد فى تعريفه على أهمية المكان- لم يعد العمل الفنى معلقا على جدار بل انطلق فى جميع أبعاد المكان عموديا وأفقيا، وأصبح المكان شارطا من شروط العمل الفنى المجهز فى الفراغ، فلم يعد عملا فنيا ذو بعدين، بل أصبح يعبر عن العناصر المكونة للعمل وعلاقتها بالمكان فيزيائيا ومعنويا ".[1]

تعريف عادل ثروت:

يأتى تعريف عادل ثروت شاملا التعريفات السابقة و لكنه يضيف تفاصيل وتوضيحات للعناصر المذكورة فى التعريفات السابقة ويلخص الباحث تعريف عادل ثروت كالأتى:

" فن التجهيز فى الفراغ هو احد الاتجاهات الفنية الذى ظهر فى نهاية الثمانينيات والذى يعتمد على الفراغ الحقيقى فى المقام الأول كعنصر أساسى، ويعتبر الفراغ هو السياق العام الذى يجمع بين كل مكونات العمل الفنى، سواء كانت مجالات فنية مثل النحت - التصوير – الرسم، أو وسائط تعبيرية مثل الموسيقى – الصور المتحركة – الأداء الجسدى – الصور الفوتوغرافية – النصوص الكتابية،...

وفن التجهيز فى الفراغ يعتمد على فكرة الموقف والخبرة الوجدانية الخاصة بالمشاهد، حيث أصبحت علاقة المشاهد بالعمل الفنى المجهز فى الفراغ تختلف اختلافا كاملا عن علاقته بالمجالات

---

[1] مهدى مطشر: الموضعية، الندوة الدولية الموازية لبينالى القاهرة الدولى السادس، ١٩٩٦، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة، بدون ترقيم

التقليدية كالنحت والتصوير، فتصبح العلاقة هى مشاركة فعالة فيزيقية ووجدانية داخل الحيز الفراغى للعمل ".[1]

تلخيص الباحث للتعريفات:

١- اختلفت التعريفات فى تحديد تاريخ ظهور مصطلح التجهيز فى الفراغ ويرى الباحث أن السبب فى ذلك يرجع إلى أن تأريخ وتنظير أى اتجاه فنى يتطلب مساحة زمنية لا يمكن معها تحديد تاريخ ظهور اتجاه فنى بدقة وعليه يرى الباحث أن يؤرخ ظهور فن التجهيز فى الفراغ بنهايات القرن العشرين أو الثلث الأخير من القرن العشرين.

٢- عنصر الفراغ يدخل فى صميم العمل الفنى ويلعب دورا فى قيمة العمل الفنى ويربط بينه وبين بيئة مكان العرض، ويؤكد على القيمة الزمنية سواء الزمن الذي يلزم لمشاهدة العمل أو الزمن الذى يحتويه مضمون العمل الذى قد يرتبط بمكان أثرى أو مكان يرتبط بحدث معاصر ليدخل الزمن ضمن قيمة العمل الفنى

٣- يمكن أن تلعب الخامات السابقة التجهيز أو المستعملة والمهملة كعناصر للعمل الفنى أو مفرداته دورا فى إحداث الألفة بين المشاهد والعمل الفنى، ويعمل تنظيمها في الفراغ الذى يحدده الفنان على تحديد العلاقة بين المشاهد ومفردات العمل والبيئة المحيطة وهو ما يشكل مضمون العمل

٤- يؤكد فن التجهيز فى الفراغ على أهمية تفعيل وتنشيط فكر ومشاعر المشاهد بإدخال المشاهد داخل العمل، فالمشاهد حين يقف أمام لوحة أو عمل مجسم من بعد أو من حوله يختلف رد فعله وإحساسه عما إذا كان يقف بين أجزاء العمل أو يتحرك بينها، حيث انه بهذا الشكل يتحول العمل إلى حياة يتحرك فيها المشاهد ويكون وقع العمل وتأثيره أفضل

---

[1] عادل ثروت: مرجع سابق، ص: ١٩٣

٥- لا يشكل العمل الفنى كتجهيز فى الفراغ موضوع محدد أشبه برسالة يرسلها الفنان ليتلقاها المشاهد بمفهوم واحد لا خلاف عليه، بل يقدم الفنان مضمون من خلال تفاعله مع خاماته ومفرداته التى ينظمها فى الفراغ، ثم يترك المشاهد ليتفاعل هو الأخر بدوره ليصبح العمل متعدد الدلالات والمعانى

٦- قد يتضمن العمل فى فن التجهيز فى الفراغ وسائط مختلفة كالصور الثابتة أو المتحركة والمؤثرات الصوتية المختلفة، كما يمكن أن يتضمن الأداء الحركى للفنان أو لممثل، وقد يحدث حوار بينه وبين المشاهدين فى إطار محدد داخل مضمون العمل الفنى، وقد يحتوى العمل أيضا على نصوص كتابية من مؤلفات معروفة او غير معروفة كالحكم والأمثال والأشعار والقصص أو مقولة للفنان فى سياق موضوع العمل.

البعد الفلسفى لفن التجهيز فى الفراغ:

يدخل فن التجهيز فى الفراغ ضمن فنون ما بعد الحداثة ليحمل مفاهيمها الفلسفية ويتأثر بنظرتها الاجتماعية الإنسانية ومتخطياً مفهوم الفن الشكلى المرتبط بالخط واللون والمساحة إلى تبادل العلاقات بين المفردات والفراغ، كما هى متخطية إقليمية أو مركزية المذهب الفنى، لتحوى القضايا الإنسانية فى شتى بقاع الأرض وما تحويه من طرز للأزمنة المختلفة، فهى فنون تتجه للفلسفة التفكيكية (Deconstruction)، وهى الفلسفة التى رفضت الأسس التى قامت عليها البنيوية (Structuralism)، وقد ظهرت التفكيكية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى نهاية الستينيات كرد فعل تجاه الوضع الثقافى آنذاك

" ومع ظهور تيارات نقدية لتيار البنيوية بتركيباتها، جاءت التفكيكية لتعبر عن حالة التمرد على كل الأوضاع السائدة، لتتحول من مفاهيم المنهج البنيوى الخاص بعملية الدراسات الإنسانية والأدبية، وتقنية النقد، ووضع الضوابط والأحكام الموضوعية لتفسير الدلالة فى عصر سادت فيه التكنولوجيا، واحتل فيه رجال العلم والعمل المكانة

التى كان يحملها رجال الفكر والفن، لتقوم التفكيكية كاستراتيجية نقدية على أساس رفض فكرة أن البناء شئ موجود بالفعل وبطريقة موضوعية، فهو يقوم على الشك فى التناظر المفترض بين العقل والمعنى، بل ويرفض فكرة وجود منهج يوحد بينهما".[1]

وهكذا تعتبر التفكيكية انه ليس هناك تحليل تقوم عليه نظريات ونتائج ثابتة، بل هناك دائما تشكك فى التحليل و احتمال وجود دلائل و معان أخرى لكل علامة أو نص أو سياق أو شكل، فالتفكيكية تعنى

" الإغفال أو التغاضى عن كل ما يعتبر قضية مسلما بها فى اللغة، وفى تجربة الحياة اليومية على السواء، بل وفى كل الإمكانات المتاحة، وبالتالى تعتبر مقبولة فى مجال الاتصال والتواصل البشرى ".[2]

و يرى الباحث انه بالرغم من أن الفلسفة التفكيكية تشكك فى كل شئ حتى الحقائق والثوابت، مما قد يثير شيئا من الفوضى وعدم الاستقرار، خاصة وأنها تنتهى عند الشك، أى أنها لا تصل إلى نهاية مؤكدة على الإطلاق، مما ينفى معها ثبات القيم والمثل، إلا أنها قد تسمح للعقل بإعادة قراءة واكتشاف بعض الحقائق والتى من الجائز أن تكون قد رسخت فى العقل بصورة خاطئة لسبب أو لآخر حتى صارت حقيقة عند البعض، تماما كما يرتبط الفكر العربى بصورة خاطئة عند الغرب، ومحاولة إعادة القراءة والاكتشاف الذى يؤدى إلى ظهور حقائق أخرى واكتشاف الجديد الذى هو إبداع فى مجال الفنون واتساع ثقافى فى المجال الإنسانى.

وهكذا عملت التفكيكية على تجاوز القيم الجمالية التى نشأت فى أوروبا والقيم الجمالية فى عصر النهضة، وهكذا فان التغيير وتجاوز المفاهيم والقيم الجمالية ليس عيبا نتبرأ منه، ولكنه فى أحيان كثيرة يؤدى إلى إبداع شئ جديد، إذا لم يطلق العنان لتحطيم كل المعانى والقيم.

---

[1] عادل ثروت: مرجع سابق، ص: ٢١٠

[2] احمد أبو زيد: المدخل إلى البنيوية، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٢٩١

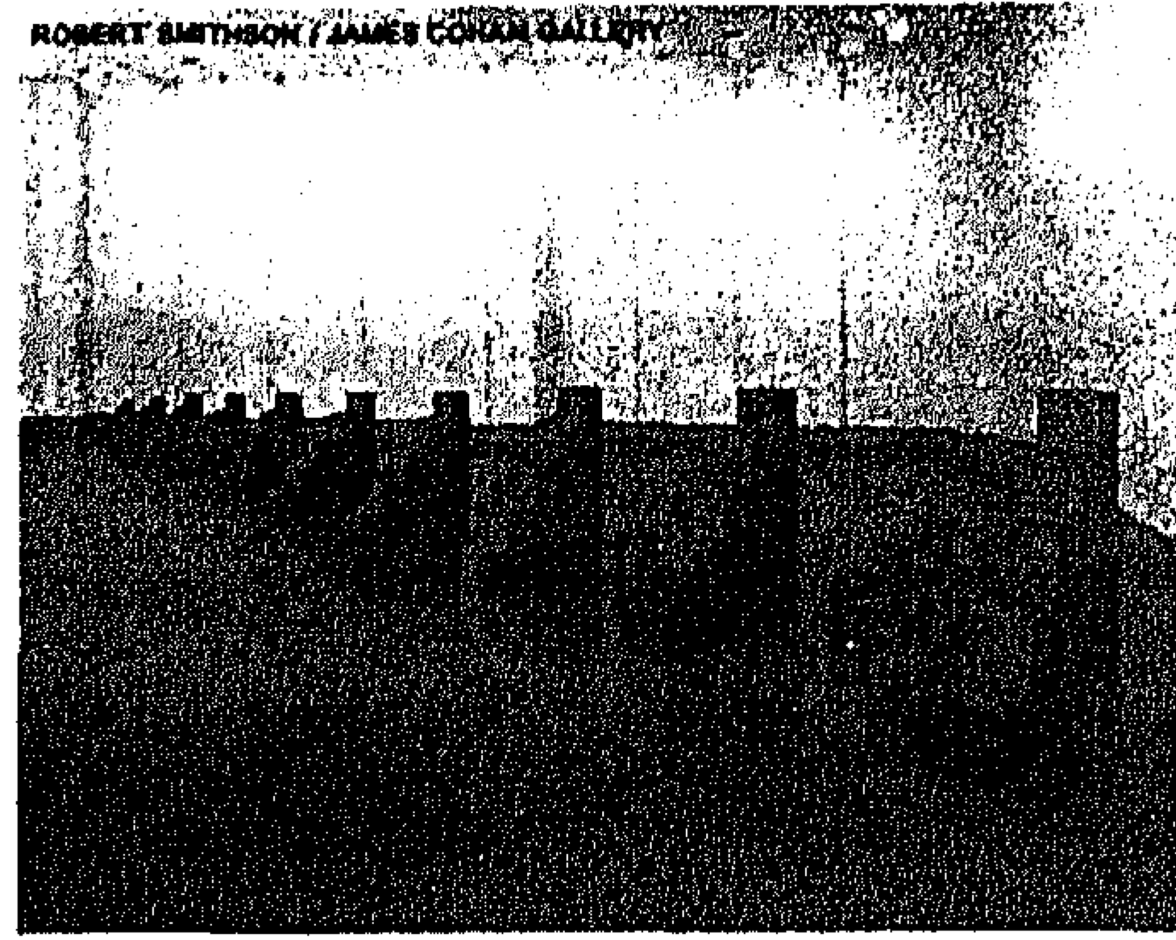
الخلفية التاريخية القديمة لفن التجهيز فى الفراغ:

تعود بعض السمات الشكلية و الفلسفية لفن التجهيز فى الفراغ إلى فنون الحضارات القديمة، وخاصة فى فن العمارة الذى تميز فى الحضارات القديمة بالصفة الدينية فى الكثير من العمائر كالمعابد والكاتدرائيات والمساجد، وبالرغم من بعض الاختلافات فى الاتجاهات الفلسفية بين فن التجهيز فى الفراغ وبين فنون الحضارات، إلا أن بعض الدراسات النقدية أثبتت أن هناك علاقة بين فن التجهيز فى الفراغ وبين تلك الحضارات خاصة من الناحية الشكلية من خلال العلاقة بين الفراغ وعناصر العمل، ففى الفن الفرعونى نجد المعابد وقد اصطفت فيها الأعمدة والتماثيل النحتية، وتنتشر على جدران المعابد النقوش والكتابات، ونرى اهتمام المصرى القديم فى معابده بالطبيعة من مشرق الشمس ونهر النيل، وبلغ اهتمامه بها حتى وظف علومه الفلكية فى إسقاط ضوء الشمس على وجه تمثال رمسيس المنحوت داخل المعبد، وان كان الشكل الفنى لفنون الحضارات يقارب المفهوم التشكيلي لفن التجهيز فى الفراغ، كما تتقارب بعض المفاهيم الفلسفية فى الهدف، إلا انه بلا شك ليس كلا من فن التجهيز فى الفراغ وفنون الحضارات هما مذهب أو مدرسة واحدة، لذا يتعرض الباحث للعلاقات التى تتماثل أو تتضاد فى الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ.

الفن الإسلامى والتجهيز فى الفراغ:

يجد الباحث فى الفنون الإسلامية تشابه فلسفى وتشكيلى بينه وبين فن التجهيز فى الفراغ، فنجد فى العمارة الإسلامية العديد من العناصر المتراكبة فى الفراغ الحقيقى، ونجد المسجد وقد بنى وفى منتصفه صحن مكشوف داخل المسجد وأعمدة فى أروقته تتكرر فى إيقاعات مختلفة مع المفردات المعمارية المتنوعة ذات الخامات المتعددة والصياغات المتناسبة كالمشربيات والمقرنصات والعرائس، كما يحدث تآلف وتراكب بين العمارة من الخارج ومن الداخل وكما يحتوى الفراغ الحقيقى للكتلة المعمارية فالكتلة المعمارية للمسجد والبيت تحتوى على الفراغ من خلال

الصحن، ونجد التشكيلات الهندسية على جدران المبنى من الخارج والداخل وتصبح عنصر ربط لمتراكبات شتى، كالمقاعد الخشبية والارابسيك والفسيفساء وعلى أدوات الحياة اليومية كالأوانى الخزفية والأباريق المعدنية، ونجد النصوص الكتابية على هيئة شرائط تلف الجدران أو كحشوات من خامات متعددة.





(صورة ٣٠)

(الوجون- ALOGON) ، نيويورك، ١٩٦٦   مسجد احمد ابن طولون

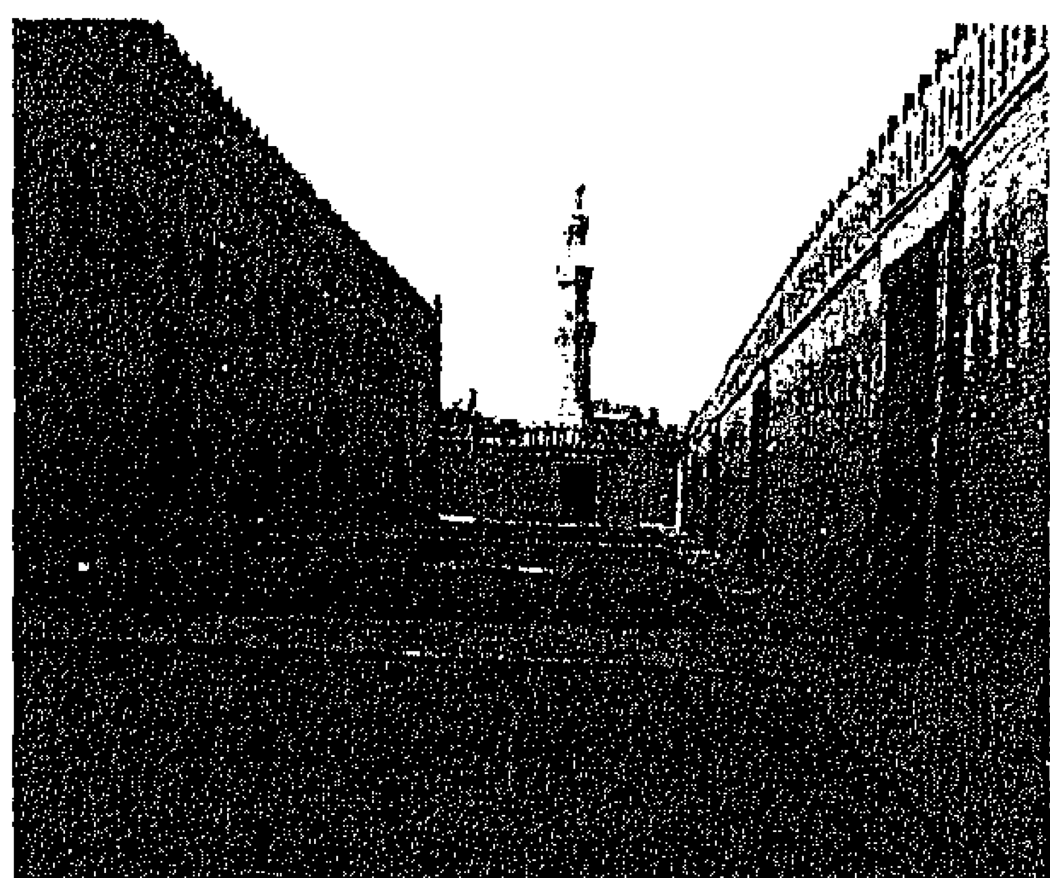
التكرار المنتظم للأعمدة يسمح بالتواجد بينها ويربط بين المشاهد والعمل والبيئة المحيطة، كما يهدف إليه الفنان فى فن التجهيز فى الفراغ

العلاقة بين الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ:

١ - الفراغ:

يعد تركيب وتنسيق مفردات العمل الفنى فى الفراغ سمة مشتركة بين الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ، فإذا كان الفراغ فى فن التجهيز فى الفراغ يهدف إلى إيجاد علاقة بين مفردات العمل وبين الطبيعة وكذلك بين العمل الفنى والمشاهد كشكل من أشكال الدمج بين الفن والحياة الحقيقية، فان الفن الإسلامى لا يخلو من هذا المضمون على الإطلاق بل على العكس فالفنان الإسلامى نفذ اغلب أعماله بشكل وظيفى ليشغل كل النواحى الإنسانية والاستخدامات اليومية وجاءت أعماله فى غاية من الدقة والجمال حتى نكاد نظن أن القيمة الجمالية

تطغى على القيمة الوظيفية بالرغم من أنها تقوم بدورها الوظيفى على أكمل وجه، وأصبحت من خلال تعايشها ووجودها فى كل ما يحيط الإنسان تشغل الفراغ الحقيقى وتؤدى دورها الجمالى والفلسفى إلى جوار دورها الوظيفى.





(صورة ٣١)

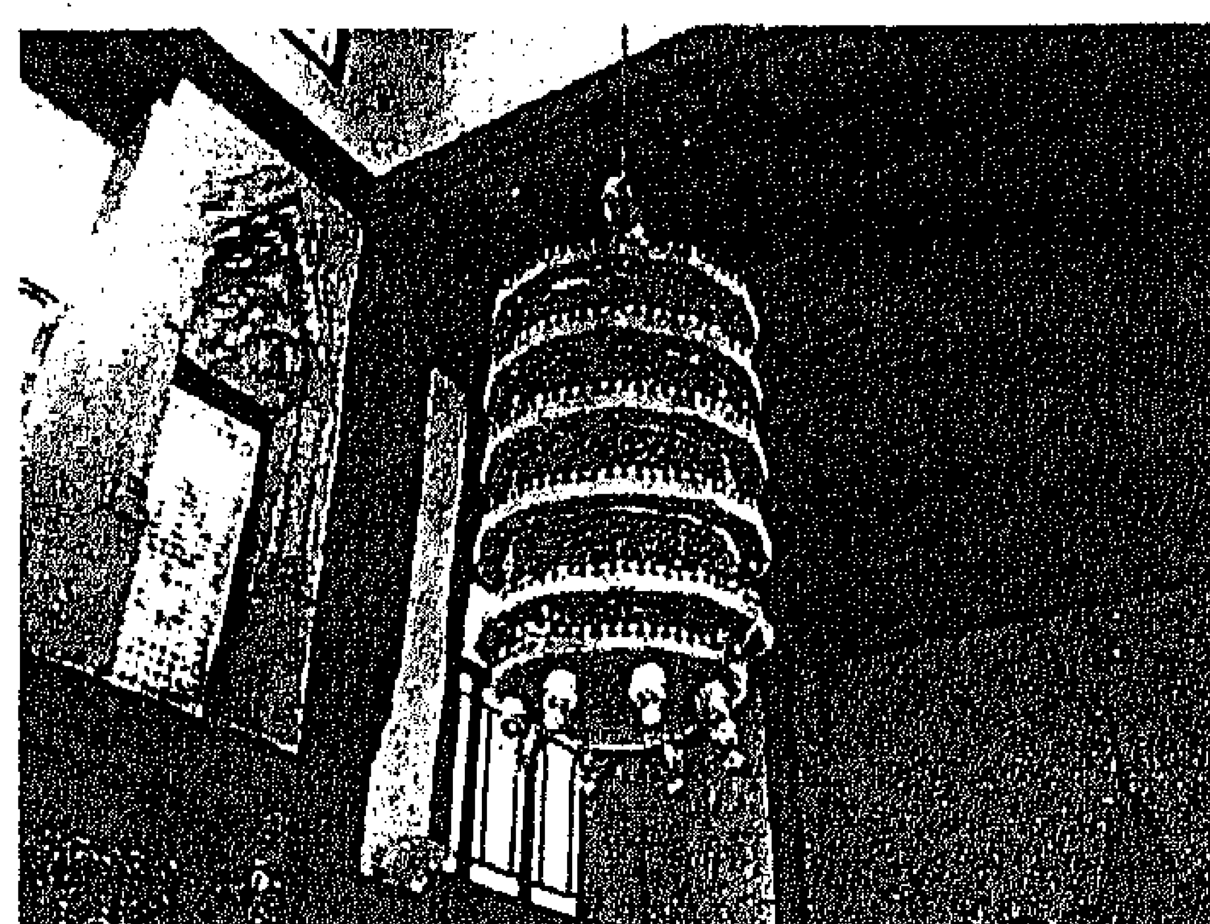
- مسجد احمد ابن طولون
- (ريتشارد سيرا- Richard Serra)
القطاع الداخلى – ١٩٩٢– أمريكا

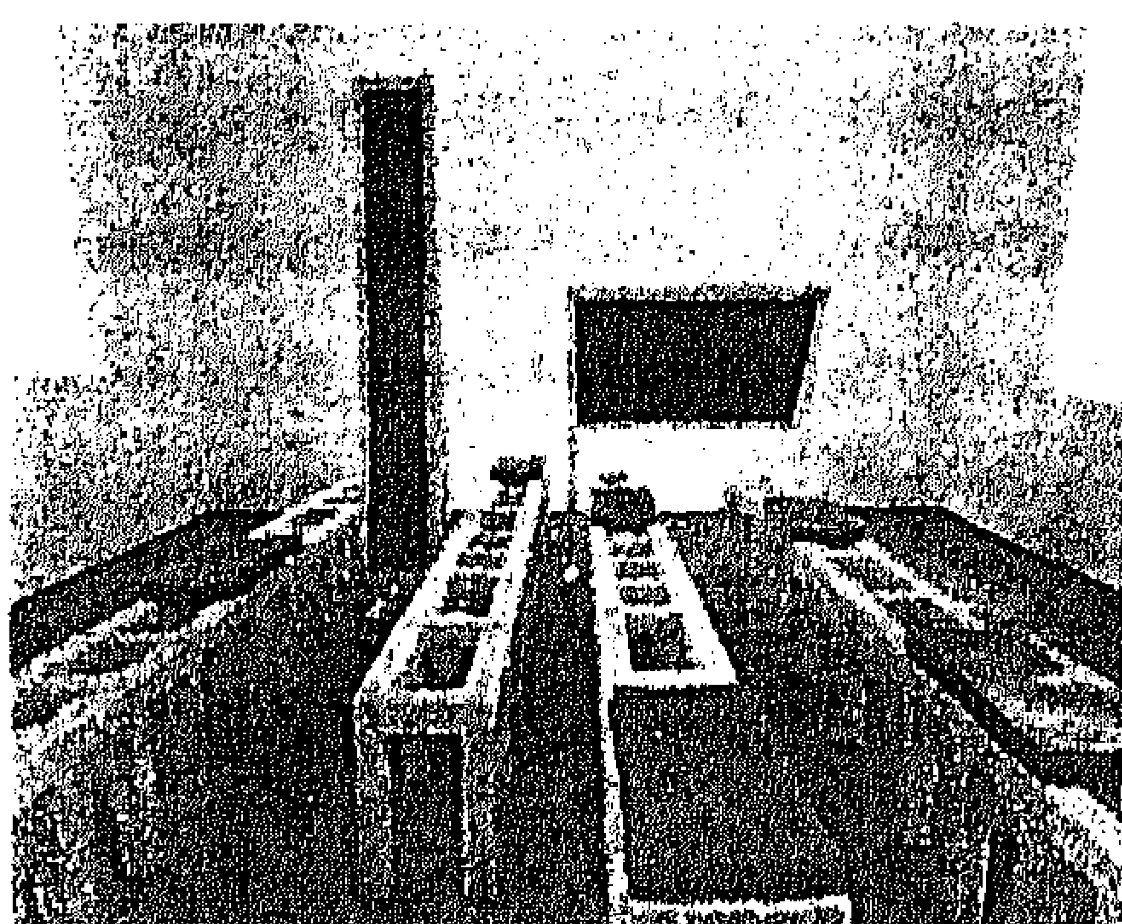
الفراغ داخل العمل وخارجه يهدف لتواجد المشاهد داخل العمل الفنى فى فن التجهيز فى الفراغ، وفى الفن الإسلامى هو سمة معمارية منطقية ولكن لا تخلو من دفع المشاهد للتأمل فى البيئة الكونية من خلال العناصر المعمارية الوظيفية

٢- الخامات المتعددة:

اهتم فن التجهيز فى الفراغ باستخدام الخامات المختلفة والوسائط المتعددة لتنظيمها فى الفراغ بالإضافة إلى عنصر النص الكتابى، وقد استخدم الفن الإسلامى أيضا الخامات المختلفة فنجد عناصر العمارة الإسلامية تتشكل من الحجر والخشب والمعدن والزجاج، ونجد فى البيوت الإسلامية الأوانى والبلاطات الخزفية والسجاد والرخام، وتشكل كلها منظومة متكاملة فى الفراغ الحقيقى الذى يتحرك ويعيش فيه الإنسان كما أن تنوع العناصر فى الفن الإسلامى يمثل شكل من أشكال التكامل بين كل العناصر والمضمون الفلسفى للعمل وتتميز

الفنون الإسلامية بثرائها فى استخدام الخامات و فى طرق تشكيلها وصياغاتها، وان لم تكن فى ذلك العصر وسائط تكنولوجية إلا أن عنصر الكتابات استخدم على كافة المشغولات الفنية من مصابيح و أوانى وسيوف ودروع حاملا عبارات مختلفة ومتنوعة دينية أو دنيوية، وتؤدى تلك الكتابات دورا دافعا للتأمل بشكل غير مباشر، والكتابات فى فن التجهيز فى الفراغ تؤدى إلى وضع مفهوم للمناقشة بين الفنان والمشاهد والعمل الفنى





(صورة ٣٢)

- بيت السحيمى – نحاس وخشب وحجر و قيشانى
- (نيك كيمبس- Niek Kemps) – بولى استر وجلود ومعدن

الخامات المتعددة هى فى الفن الإسلامى مقومات الحياة اليومية صيغت من خلال فن يهدف إلى التأمل فى الكون و خالقه، وفى فن التجهيز فى الفراغ تهدف إلى تقارب شكل العمل مع الحياة الواقعية للمشاهد

٣- المضمون الفلسفى:

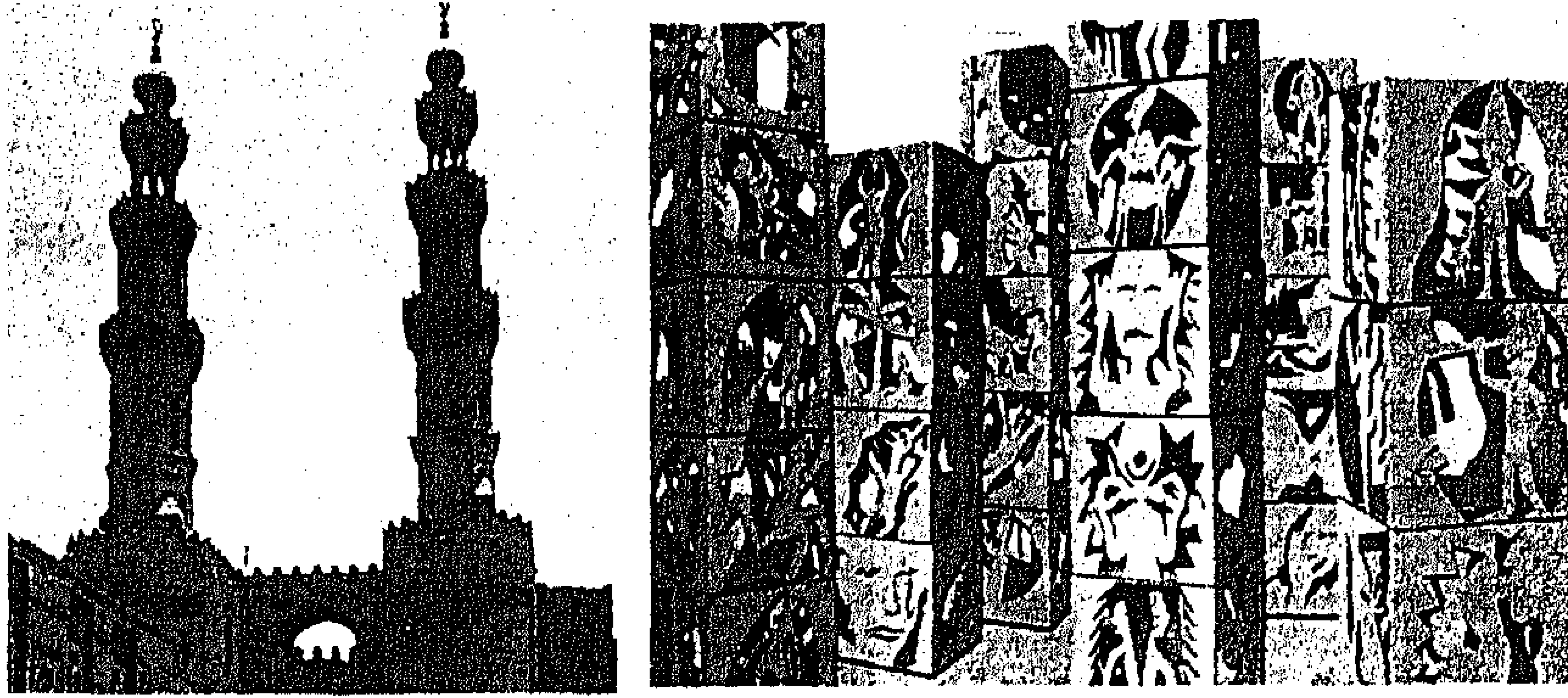
إذا كان فن التجهيز فى الفراغ متبعاً للفلسفة التفكيكية داعياً إلى الشك وهادفا لاستمرارية الجدل والحوار لإعادة اكتشاف الأشياء والموضوعات وإتاحة الحوار مع الآخر، فإن الفن الإسلامى وان كان يختلف فى فلسفته التى تهدف إلى الوصول لليقين لا الشك، إلا انه يدعو للتأمل والتفكر والتدبر لمحاولة فهم حقائق الطبيعة والكون والإنسان والخلق وما وراء كل هذا من قوانين تحكمها وتدل على عظمة الخالق، إذا فكليهما باعث على استمرارية التفكير والاكتشاف،

وان كان المضمون الفلسفى لكلا الأسلوبين مختلفان إلا أن الباحث يرى أن فى تناول الحضارات المختلفة لفنون الحضارات الأخرى لم يكن التوافق الفلسفى شرطاً، ولكن تتناول الحضارة ما يتوافق وفلسفتها وتعيد صياغة ما لا يتوافق معها لما تهدف إليه فنونها وفلسفتها، وفى الوقت المعاصر إذ أصبح العالم قرية صغيرة يحتاج كل مجتمع فيها لتعريف شخصيته، فان الفنون من أهم عوامل التواصل بين البشر وهذا ما تسعى إليه فنون ما بعد الحداثة، كما أن الوقت الراهن بمشاكله السياسية بين الشرق والغرب أحوج ما تكون إلى توضيح وتفسير كينونة الإنسان العربى الذى تاريخه هو جزء منه، ولا أفضل من أن نفسر ذلك إلا بلغة يدركها الغرب الحديث وهى لغة فنون ما بعد الحداثة.

٤ - الزمان والمكان:

يهتم فن التجهيز فى الفراغ بعنصر الزمن لإدراكه بأثر الزمن على ثقافة الإنسان وان الزمن هو التاريخ الماضى والحاضر والمستقبل، ومن هنا جاء اهتمامه بالحضارات السابقة والثقافات والأساطير المصاحبة لهذه الحضارات كإستلهامات للعقل البشرى، ويتمثل اهتمامه هذا فى اختيار الفنان لمكان عرض عمله الفنى والذى قد يتضمن احد هذه الحضارات بما يتوافق والمضامين التى تتراءى له، كما أن الزمان والمكان هما من عناصر الطبيعة التى هى احد محاور اهتمامات فن التجهيز فى الفراغ، أما الفن الإسلامى ففنون الحضارات الأخرى كانت مصدر الهام اخذ منها ما يتوافق وفلسفته فقد اخذ عن حضارات متعددة ومن أزمنة وأماكن مختلفة ليعيد صياغتها باسلوبه المتفرد، فلا يمكننا أن نرى ما تأثر به الفن الإسلامى بشكل مباشر، والفن الإسلامى مرتبط بالزمان والمكان فهما مرتبطان بأوقات الصلاة واتجاهها، والزمان والمكان والفن يلتقيا فى الفن والمحراب، والزمان يمثل أيضا قيمة قدسية أخرى فالزمن المستمر اللانهائى هو الدائرة وهى رمز لانهائية وجود الله، أما المكان فكانت العمارة الإسلامية تقوم على أساس معمارى يمتد فى الاتجاه الأفقى إلى الكعبة من خلال القبلة واتجاه رأسى إلى السماء من خلال المآذن والقباب

والعرائس فى أسطح المساجد التى يعمل تعاكس الكتلة والفراغ فيها إلى الربط بين الأرض دنيا الإنسان والسماء رمز السمو الالهى ويرى الباحث أن اهتمام فن التجهيز فى الفراغ بطرز الحضارات التى من ضمنها الفن الإسلامى والذى يمثل اليوم فترة زمنية مختلفة يمكن أن يفيد البحث فى إجراءاته الفلسفية والشكلية.



(صورة ٣٣)
الزمان والمكان

- (جولين جاردير- Julien Gardair)- ٢٠٠٢- عمل يمثل الإنسان فى أزمنة وأماكن مختلفة
- مسجد المؤيد شيخ - ١٤٢٠- المآذن علاقة السماء والأرض والآذان فى المواقيت

٥- الواقعية والتجريد:

يعتبر الاختلاف بين الواقعية والتجريد احد الاختلافات الصريحة بين فن التجهيز فى الفراغ والفن الإسلامى حيث فن التجهيز فى الفراغ يتجه نحو الواقعية فى أسلوبه الفنى واتجاهه الفلسفى، من خلال الموضوع والمضمون المباشر واستخدامه للأشياء الموجودة كمفردات لعمله ودلالات على المضمون المراد الوصول إليه، بينما الفن الإسلامى يتجه نحو اتجاه التجريد، وان كانت الأعمال الفنية الإسلامية فى حد ذاتها فناً وظيفيا أى هو جزء من الواقع الفعلى والحقيقى للإنسان، كما أن الفن الإسلامى بعمارته وفنونه يمثل لنا اليوم واقع تاريخى نعيشه ونتأثر به حتى يومنا هذا ويؤثر فى ثقافتنا وفنونا، كما تتضمن فنون التجهيز فى الفراغ التراث كموضوع

ومضمون وهكذا يرى الباحث انه لا يتعارض الاستلهام من الفن الإسلامى فى إنتاج فن خزفى المعاصر بأسلوب التجهيز فى الفراغ.

الفن الحديث وأثره فى فن التجهيز فى الفراغ:

ظهرت فنون الحداثة نتيجة للتطورات العلمية والثورة الصناعية فى أوروبا وخضعت تلك فنون للمنطق التجريبى فى التشكيل والفلسفة، ومن مذاهب تلك الفترة الدادية التى اتجهت إلى استخدام الخامات الجاهزة الصنع أو الناتجة عن الصناعة أو الاستخدامات اليومية، وفلسفة الدادية تلخصت فى استخدام العناصر الواقعية بدلالاتها الوظيفية لتصبح الحياة فى حد ذاتها فن، كما ظهر فى الستينيات مصطلح التجميع Assemblage، وهو استخدام البعد الثالث فى اللوحات التصويرية عن طريق خامات أو مواد سابقة التصنيع إلى اللوحة لتصبح مجسمة وتشمل فى هذه الحالة فراغا حقيقيا بدلا من الفراغ الإيهامى وتتطور فكرة الفراغ وعلاقته بالعمل الفنى فى فن البيئة و فن المفهوم وهما من فنون ما بعد الحداثة.

ويرى الباحث أن المدرسة البنائية (consructivism) من الفنون التى ربما لعبت دورا وأثرت فى إثراء دور و مفهوم الفراغ فى العمل الفنى حيث أنها من أوائل مذاهب الفن الحديث التى اهتمت بالفراغ الحقيقى اهتماما بالغا، و فن البنائية يندرج ضمن فنون الحداثة، وان كانت مختلفة فى مضمونها الفلسفى ولكنها تحمل عددا من الأساليب التشكيلية المقاربة لفن التجهيز فى الفراغ ومنها:
يهتم فنانى البنائية بقيمة الفراغ الحقيقى حتى أنهم وَدّوُا لو كان الفراغ هو الخامة الفعلية لأعمالهم

" فهم مدركاتنا الحسية لأشكال الفراغات والزمن هو هدفنا الوحيد لتصويرنا وفننا التشكيلي "[١]

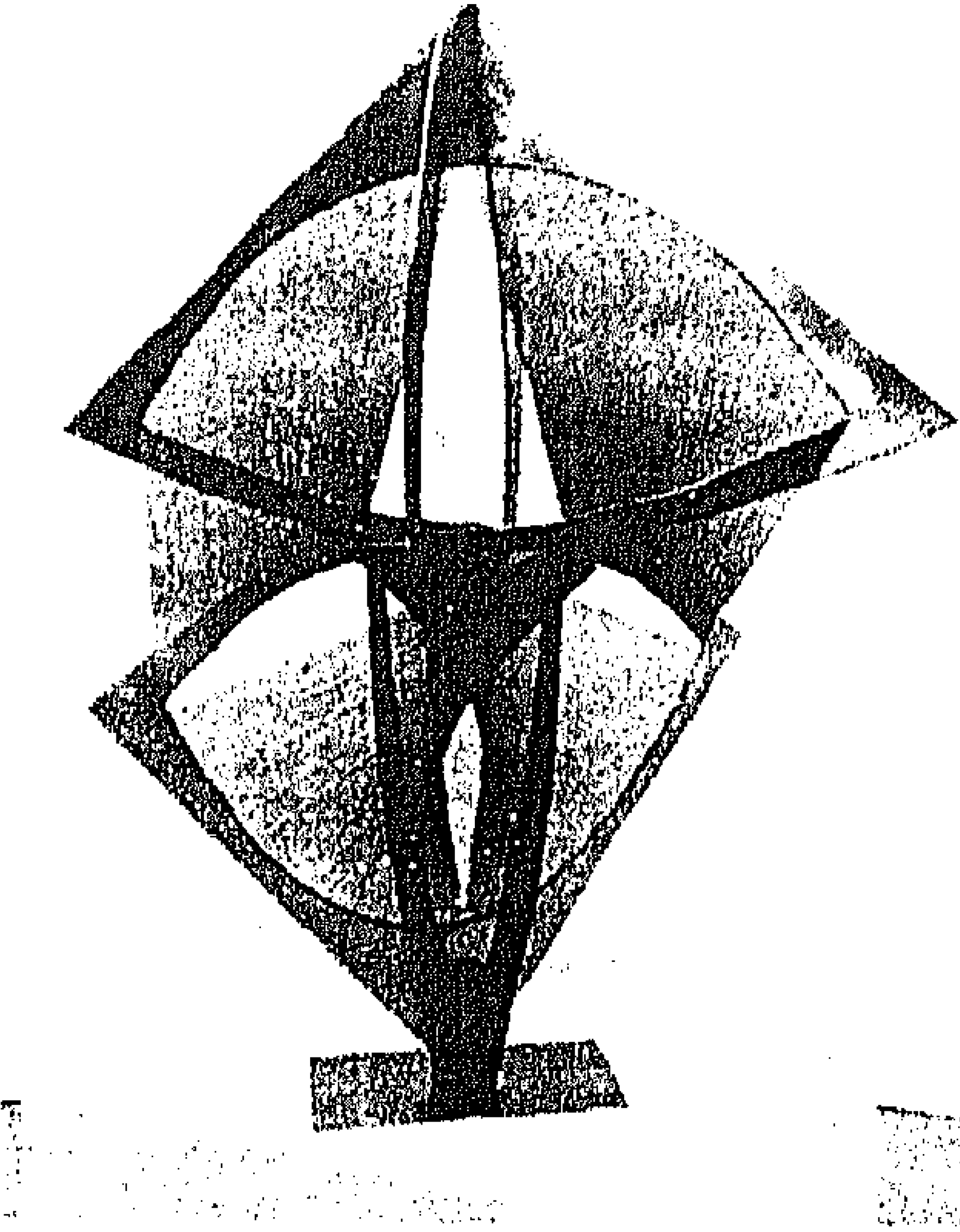
١ George Rickey:(Constructivism), origins and Evolution, Studio Vista, London, 1967 p: 23

واهتمام المدرسة البنائية بالفراغ والزمن يتوازى مع اهتمام فن التجهيز فى الفراغ

- لعبت الخامة دورا هاما فى فنون المدرسة البنائية فاستخدمت الخامات الصناعية كالأسلاك والبلاستيك والمعدن والخامات المتنوعة بديلا عن الخامات التقليدية المستخدمة فى الفن التشكيلي، مثلما لعبت التكعيبية نفس الدور والتى ظهرت فى نفس الوقت وكان فنانى المدرستين متابعين كلا منهما للآخر.

- أدت المدرسة البنائية لظهور فن العناصر الصغير أو المنيمال أرت وهو شكل من أشكال التجميع والتركيب لمفردات العمل فى صورة مفردات صغيرة وتكرار رياضى هندسى.
- استخدمت الأجيال الجديدة من فنانى البنائية عناصر كالصوت والضوء والحركة فى أعمالهم مما يعد بداية لاستخدام الوسائط التكنولوجية وعلاقتها بالفراغ والزمن.

وحيث أن العمل الفنى لا يمكن فصل خاماته وتقنياته وأسلوب تشكيله عن فلسفته، إلا انه يمكن الاستفادة منه فى عمل مختلف عنه فى الصياغة والأسلوب والفلسفة، تماما كما تناولت فنون الحضارات فنون لحضارات أخرى و قدمتها بأسلوبها، وهكذا كان للمدرسة البنائية أثرا فى فن التجهيز فى الفراغ كما كان للهندسيات الإسلامية أثرا فى المدرسة البنائية.



(صورة ٣٤)
(ناعوم جابو- **Naum Gabo**)
المدرسة البنائية و الفراغ

وقد أجرى الدارس فى بحث الماجستير تجربة بناء أشكال خزفية ثلاثية الأبعاد من خلال الربط بين أسس الصياغات الهندسية الإسلامية وبين الأسس التشكيلية للبنائية- كأحد مذاهب فنون الحداثة

" ويرى الباحث من خلال ما سبق أنه يمكن إجراء تجربة بناء أشكال خزفية ثلاثية الأبعاد من خلال الربط بين أسس الصياغات الهندسية الإسلامية وبين الأسس التشكيلية للبنائية من خلال مراحل تطورها المختلفة، حيث توجد نقاط توافق كثيرة بين المذهبين تشكيليا وفلسفيا، وحيث أن نقاط الاختلاف قد تمثل نوعا من أنواع التطور كما حدث في البنائية وفي الفن الإسلامي الذى تطور من حضارات سابقة وأضاف إلى حضارات أخرى ومنها البنائية التي استوحت منه في بدايتها. "[1]

وهكذا أمكن الربط بين الفنون الإسلامية وفن المدرسة البنائية- من فنون الحداثة- فى إنتاج أشكال خزفية، وحيث أن المدرسة البنائية احد الفنون التى أدت دورا فى ظهور فن التجهيز فى الفراغ، فيرى الباحث إمكانية امتداد تناول علاقات بين الفن الإسلامى والفنون المعاصرة فى مجال التشكيل الخزفى الحديث.

[1] اشرف كمال الدين مصطفى: مفهوم البنائية فى الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانات التشكيلية للخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١، ص: ١٢٨

الملامح الفلسفية والشكلية للخزف الحديث:

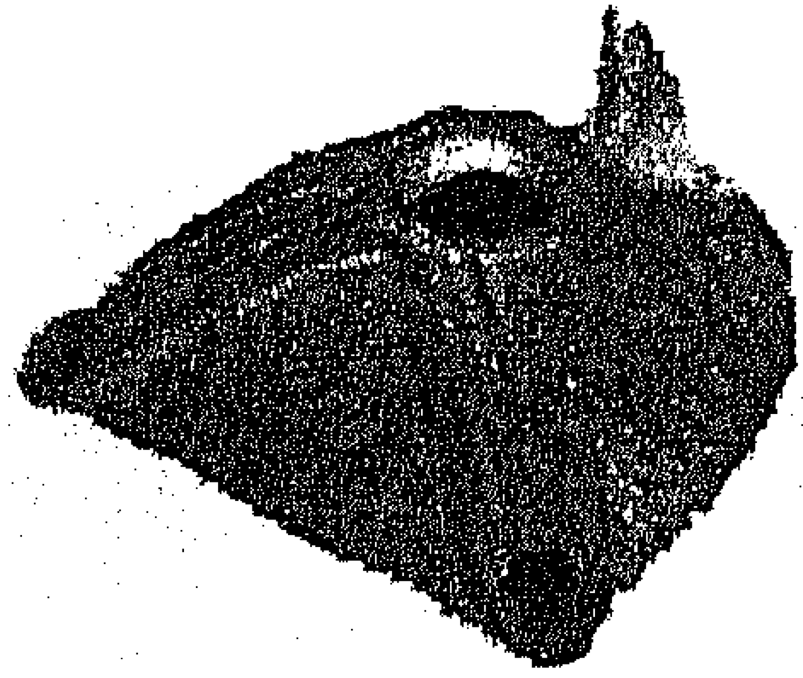
صاحب البدايات الأولى للإنسان ظهور فن الخزف الذى يعتمد إلى حد كبير على الخامات الطبيعية البسيطة كالطينات، و النار هى أولى الاكتشافات الإنسانية التى عملت على تسويتها، وهذه العناصر توافرت للإنسان الأول بسهولة، وهكذا كانت العوامل الأساسية لصناعة الخزف ميسرة لاكتشاف هذا الفن الذى امتد منذ فجر التاريخ وحتى يومنا هذا، وبالرغم من أن التاريخ والعلم لم يتوصل إلى كيفية اكتشاف هذا الفن الوظيفى، ولكن التنقيب عن الآثار كشف عن أشكال فخارية صنعت فى العصور الأولى للإنسان،



(صورة ٣٥)
فخار من نقادة الثانية
٣٤٥٠\٣٣٠٠ ق.م

وفى مصر فى عصر ما قبل الأسرات تركت حضارة نقادة الأولى والثانية والبدارى أشكالا فخارية عليها زخارف وأشكال إنسانية وحيوانية، وهكذا لم يكن الفخار مجرد أداة يستخدمها الإنسان الذى عاش فى ظل حياة صعبة يبحث فيها عن المكونات الأولى للحياة من مسكن وملبس وطعام، بل هكذا يكون الخزف دليلنا على أن الفن من مقومات الحياة الأولية للإنسان لما للفن من دور نفسى ولغة من لغات التخاطب بين الناس، فقد كان هذا الفن نتاج تفاعلات فطرية نفث عنها فى صورة نشاط

فني تعبيرى أو رمزى أو تجريدى إذا جاز تصنيفها بتصنيفاتنا المعاصرة، فالأشكال الفخارية لذلك العصر وجد عليها خطوطا هندسية زجزاجية أو مستقيمة أو منحنية، بالإضافة إلى رسوم خطية على هيئة إنسانية وحيوانية، ثم نشأت الدولة الفرعونية ليتطور معها فن الفخار فى الشكل وزخارف الأسطح وتطورت أيضا وظائفه لتصبح حليا وتمائم، وتزداد تقنياته فتدخل عناصر التزجيج حيث نجد فى الفن الفرعونى التمائم المصنوعة من العجينة الزرقاء التى تدرس فى أكاديميات الفنون فى العالم حتى يومنا هذا باسم العجينة المصرية.



(صورة ٣٦)
مسرجة من العصر الأموى – ق ٨ م
متحف الخزف الإسلامى - مصر

وينتشر فن الخزف فى كل بقاع الأرض على نحو تقريبى، فإذا انقطع تطوره فى مكان ما واصل تطوره فى مكان آخر أو زمن آخر، وقد بدأ الخزف الحديث أولى خطوات التوجه نحو الحداثة فى نهايات القرن التاسع عشر فى انجلترا بعد أن سيطرت الصناعة المميكنة على الإنتاج الخزفى الذى فقد جماليات الصناعة اليدوية، وكان من أوائل المجددين وليم موريس الذى أعاد الصحوة إلى الإنتاج الخزفى اليدوى ثم جاء (وليم ستيت موراى- William Staite Murray) الذى أعطى اهتماما بفرادة العمل الخزفى و(برنارد ليتش-Bernard Leach) الذى عمل هو و(شوجى همادة- Shoji Hamada) على اتساع مجال الإنتاج اليدوى، وهكذا أصبح رد الفعل تجاه الميكنة طريقا لفن الخزف الحديث الذى اخذ طريقه فيما

بعد للخروج من الحيز الوظيفى إلى الفن التشكيلي ذو القيم التعبيرية والتجريدية.



(صورة ٣٧)
(موراى- Murray)

أما فى مصر فبعد أن انقطع تطوره بعد زوال الدولة الفرعونية وفى فترة الاحتلال الرومانى، عاد ليواصل تطوره مرة أخرى فى ظل الدولة الإسلامية التى اختلفت فيها الأشكال والزخارف والتقنيات التى برع فيها الفنان الإسلامى فأنتج الخزف ذو البريق المعدنى والخزف المرسوم تحت الطلاء الزجاجى أو فوقه والخزف المحزوز، وتنوعت تشكيلاته بين اوانى وأطباق وقناديل وبلاطات قيشانى وموزاييك، واتخذت فوهاته ومقابضه أشكالا متعددة ومبتكرة وتنوعت تراكيب الطينات، أما فى العصر الحديث فى مصر فقد عاد فن الخزف لحركة التطور منذ نهايات القرن التاسع عشر بشكل صناعى حتى عاد الخزاف محمود صابر من بعثته إلى مصنع (سيفر) ليدرس بمدرسة الفنون التطبيقية وينشئ قسما للخزف فى مدرسة الصناعات الزخرفية، ويعود سعيد الصدر من انجلترا ليدرس بالفنون التطبيقية، ويدخل فن الخزف فى مرحلة الصناعات الراقية والتدريس الاكاديمي، ومنذ هذا الوقت اتخذ فن الخزف مكانه المرموق بين فروع الفن التشكيلي، ثم واكب حركة فنون الحداثة منذ أوائل القرن العشرين ليخرج فن الخزف عن المفاهيم المألوفة للشكل الخزفى التقليدى والتى ظلت مسيطرة عليه إلى حد بعيد والى وقت قريب نظرا لتطورات المجتمع، وفن الخزف لا ينفصل عن بقية الفنون، بل

اثبت التاريخ انه مساير للتقدم فى كل الحضارات بناءاً على احتياجات الإنسان فيها وثقافته وفلسفة عصره

"وفى الحقيقة أن هذا الفن جوهرى مرتبط بالاحتياجات الأولية للحضارة بدرجة كبيرة، حتى انه لابد للمزاج القومى من أن يجد التعبير عن نفسه فى هذا المجال، بل انه ليمكنك أن تحكم على فن بلد من البلدان، وان تحكم على رقة احساساته عن طريق صناعة الفخار لديه، فانه مقياس لذلك أكيد، وصناعة الفخار فن خالص ".[1]

وهكذا فالحداثة فى فن الخزف هى شئ طبيعى ناتج عن الحداثة فى كافة النواحى الإنسانية، وقد اتخذ فن الخزف فى العصر الحديث سمات مدارس ومذاهب الفنون المختلفة نظرا لإمكانيات تطور تقنياته وإمكانيات الخامة فى التشكيل الحر، كما أن الخزف من مجالات الفنون التى تمنح الفنان نطاق واسع للتجريب فى الخامات سواء فى الطينات أو فى مواد الطلاء ونسب تراكيبها وكذلك التجريب فى المعالجات الحرارية من خلال الأفران المتعددة الأنواع أو فى درجات الحريق أو فى تقنيات التشكيل وهكذا ففن الخزف من الفنون ذات المجال الواسع فى التجريب وبالتالى فى الإبداع.

"والخزف الحديث يلتقى مع العلم، فكما يجد المفكرون والعلماء متنفسا فى أفكارهم وعلومهم فإن فن الخزف المعاصر يتيح للفنان الخزاف متنفسا لإبداعه وخلقه خلال أعماله الخلاقة، من خلال ابتكاراته فى الخامات والأدوات و الرؤية الجديدة لأشكاله، وحيثما يكون الفنان حرا وغير موجه وغير ملزم سواء فنيا أو اجتماعيا فانه يقبل على البحث والابتكار ويولى إبداعه كل اهتمام".[2]

ولعل أهم ما يؤكد على قيمة الخزف الحديث فى مصر وأضاف إلى أفكاره وتقنياته هو إقامة ترينالى القاهرة الدولى للخزف فى عام ١٩٩٢،

---

[1] هربرت ريد:معنى الفن، ترجمة سامى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص: ٢٤

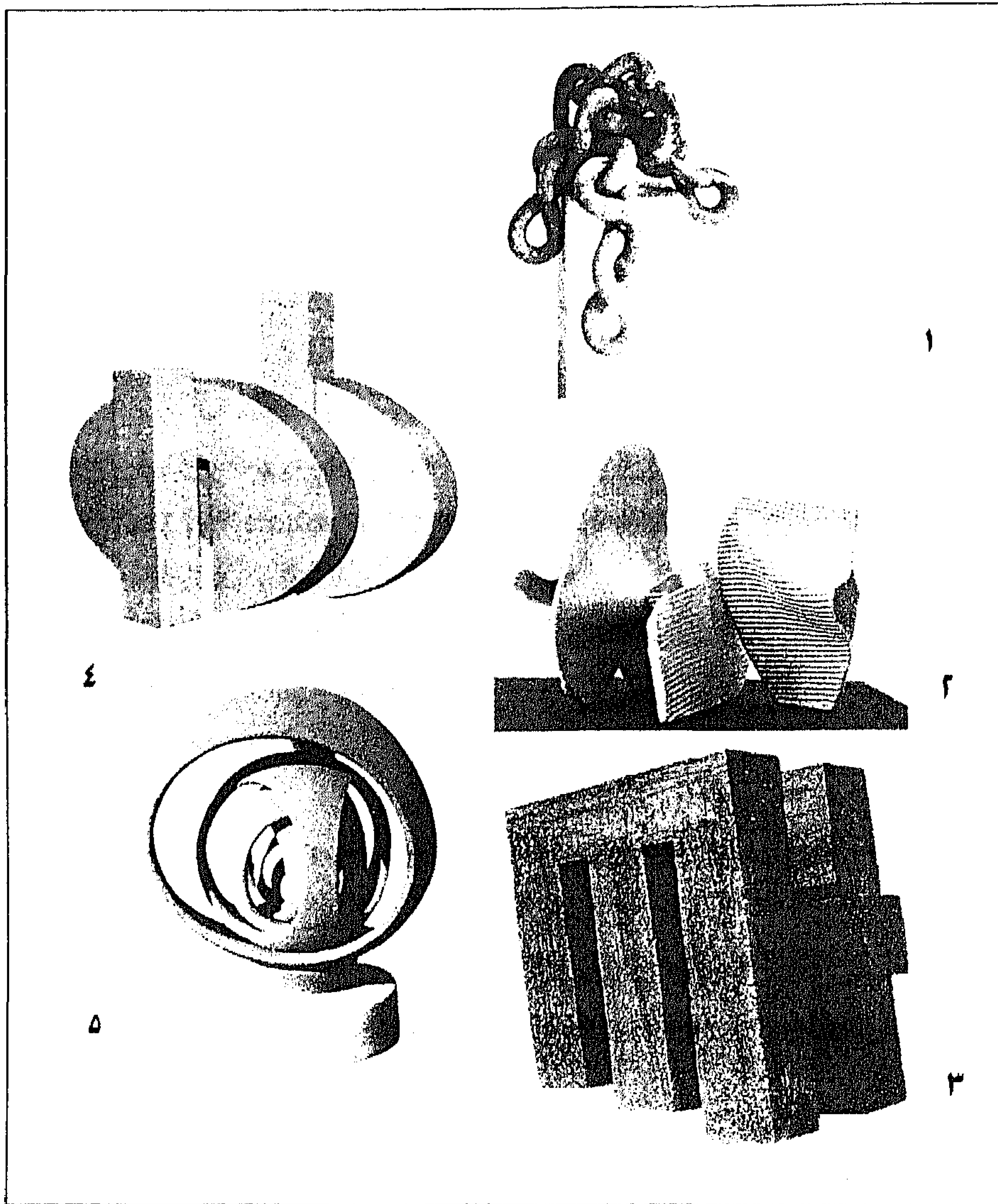
[2] محروس أبو بكر عثمان:سمات الخزف الحديث والإفادة منها فى تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨، ص: ٥٤.

والذى تحول إلى بينالى بعد نجاح دورته الأولى مباشرة، والذى ضم العديد من الاتجاهات الفنية الموجودة فى مصر والعالم، ويمثل هذا البينالى مرصدا للحركة الفنية الخزفية المعاصرة فى العالم، وتتمثل الأشكال الفنية للخزف فى اتجاهات متعددة منها الأشكال الفخارية وأشكال تتميز بتقنيات الطلاء الزجاجى كالبريق المعدنى والطلاء الملحى وطلاءات زجاجية أو فوق الطلاء الزجاجى لها تأثيرات كالصدف و التشقق و ملامس لونية أو ملامس لسطح الطلاء، هناك أيضا التقنيات المختلفة للتشكيل كالتشكيل الحر لأشكال عضوية أو هندسية أو باستخدام عجلة الخزاف أو الصب فى القوالب و منها ما يتسم بالتلقائية وما تتدخل الآلات فى تشكيله، ومنها خزف يعتمد على تراكيب طينات خاصة بالفنان أو تراكيب معروفة كالخزف الزلطى والبورسلين، وهناك أيضا أشكال تدخل فيها عناصر كالزجاج أو المعدن كخامات أخرى غير تقليدية فى فن الخزف، وهكذا ومن خلال التتبع التاريخى لفن الخزف نجد العديد من المتغيرات، و المتغيرات بطبيعة الحال هى نتائج لأسباب وتنقسم تلك الأسباب إلى شقين الأول منهما هو تطور الثقافة وتغير المفاهيم الفلسفية والشق الثانى هو شق التطور فى التقنيات والأدوات والخامات، والخزف الحديث قد تأثر بكل عوامل التطور فأتسم بعدد من السمات يبحث الدارس فى التوصل لأهم تلك السمات التى تعين على استكمال إجراءات البحث.

السمات الفلسفية للخزف الحديث

يتسم العصر الحديث بالتنوع الثقافى واتساع نطاق الاتصال بين الدول والحضارات، وكانت لوسائل الاتصال الحديثة دورا كبيرا فى تبادل الخبرات البصرية وتكوين قاعدة عريضة من التذوق والإبداع المتقارب والمتشابه بين البشر فى كل بقاع الأرض، وهكذا ضاقت الفوارق بين الصياغات الفنية فى كل مجالات الفنون، كما أن وسائل نقل المعلومات المتطورة أدت إلى متابعة ودراسة الفنون الحديثة فى العالم والتى كان للدول المتقدمة دورا كبيرا فى نشرها نظرا لامتلاكها القوة الإعلامية والاقتصادية والمعلوماتية والتطور التكنولوجى، وهكذا أصبحت فنون الحداثة وما بعد الحداثة بمثابة مخزون بصرى هائل لدى الفنانين والنقاد والمشاهدين، مما أدى إلى شيوع الانفعالات وردود الأفعال التى تخرج

فى صورة فنية، ليصبح شكل الفن فى العالم متقارب وتصبح السمات الشكلية والفلسفية الخاصة بكل وطن من الأوطان ملامح متغيرة لمضامين متقاربة ضمن منظومة عالمية، فلم يعد فى كثير من فنون الحداثة وما بعد الحداثة ملامح يمكن من خلالها التعرف على وطن أو طراز كما فى (صورة ٣٨)، وهذه المنظومة العالمية تتطلب منا أن نتعامل معها بشكل أو بآخر فالحياد عن هذه المنظومة يؤدى إلى الثبات عند مستوى فنى وتقنى وفلسفى لا حراك فيه، كما وان التأثر الكامل بهذه المنظومة دون أن يكون لنا دورا فى تطورها والمشاركة الفعالة فيها يؤدى بنا إلى أن نتحول إلى تابعين وليس مبدعين، وفن الخزف المعاصر جمع بين فلسفة العصر الحديث ومذاهب الفنون كالتجريدية و التجريدية الهندسية وفن التجهيز فى الفراغ وجمع أيضا بين التوجهات الشخصية لكل فنان، فهناك أعمال تتميز بالتقنيات الصعبة أو الخاصة بالفنان، ويمكن تصنيفه بالخزف التجريبى أو التقنى وهو النوعية التى تقدم نتائج مستحدثة فى اللون أو الملمس من خلال تراكيب الطينات أو الطلاءات بأنواعها، وهناك الخزف الذى يقدم مضمون أو موضوع يعالجه الفنان باسلوبه الذى يميل إليه سواء الاسلوب التجريدى أو الرمزى أو السريالى أو حتى أساليب ما بعد الحداثة كفن التجهيز فى الفراغ، وهناك اسلوب ثالث يجمع بين التقنية والمضمون أو الموضوع، وهكذا ففلسفة الخزف الحديث هى فلسفة التجريب من خلال المنطق العلمى فى الكيمياء والتكنولوجيا وتقنيات التشكيل الخزفى، والمنطق الفلسفى للموضوع الفنى والفنان.



(صورة ٣٨)
ملامح الخزف الحديث من دول العالم المختلفة

١ - فتحية صبحى معتوق – مصر
٢ - (ميرتا كونتى- Mirta Conti) – الأرجنتين
٣ - (بيرنهارد جينش- Bernhard Jensc) – المانيا
٤ - (كريستا زيلتهوفر- Chirsta Zeitlhofer) – النمسا
٥ - (ميليا لوكريتيا روديكا - Milea Lucretia-Rodica) - رومانيا

الخزف الحديث بين الفن التطبيقى والتعبيرى:

يتوافق فن الخزف مع منظومة الفنون فى العصر الحديث فقد خرج العصر الحديث بفن الخزف إلى فن أكثر إبداعا وتطورا، وأولى أسباب تطور فن الخزف هو خروجه من نطاق الفن التطبيقى إلى مجال الفن التعبيرى و لقد اتاح مفهوم الخزف التعبيرى خروج الشكل الخزفى عن النمط التقليدى إلى أشكال متعددة، ويتسم الشكل الخزفى فى الفن الحديث بعدد من السمات منها

- الأشكال العضوية
- الأشكال الهندسية
- أشكال تجمع بين العضوى و الهندسى
- الأشكال المتراكبة من أجزاء
- أشكال تتسم بعدم التماثل
- أشكال تتجه إلى الاسلوب النحتى
- أشكال تتضمن فراغات
- أشكال متنوعة فى إثراء الأسطح بالملامس والنقوش وغيرها
- أشكال ذات طلاءات زجاجية وبطانات و معالجات لونية مستحدثة

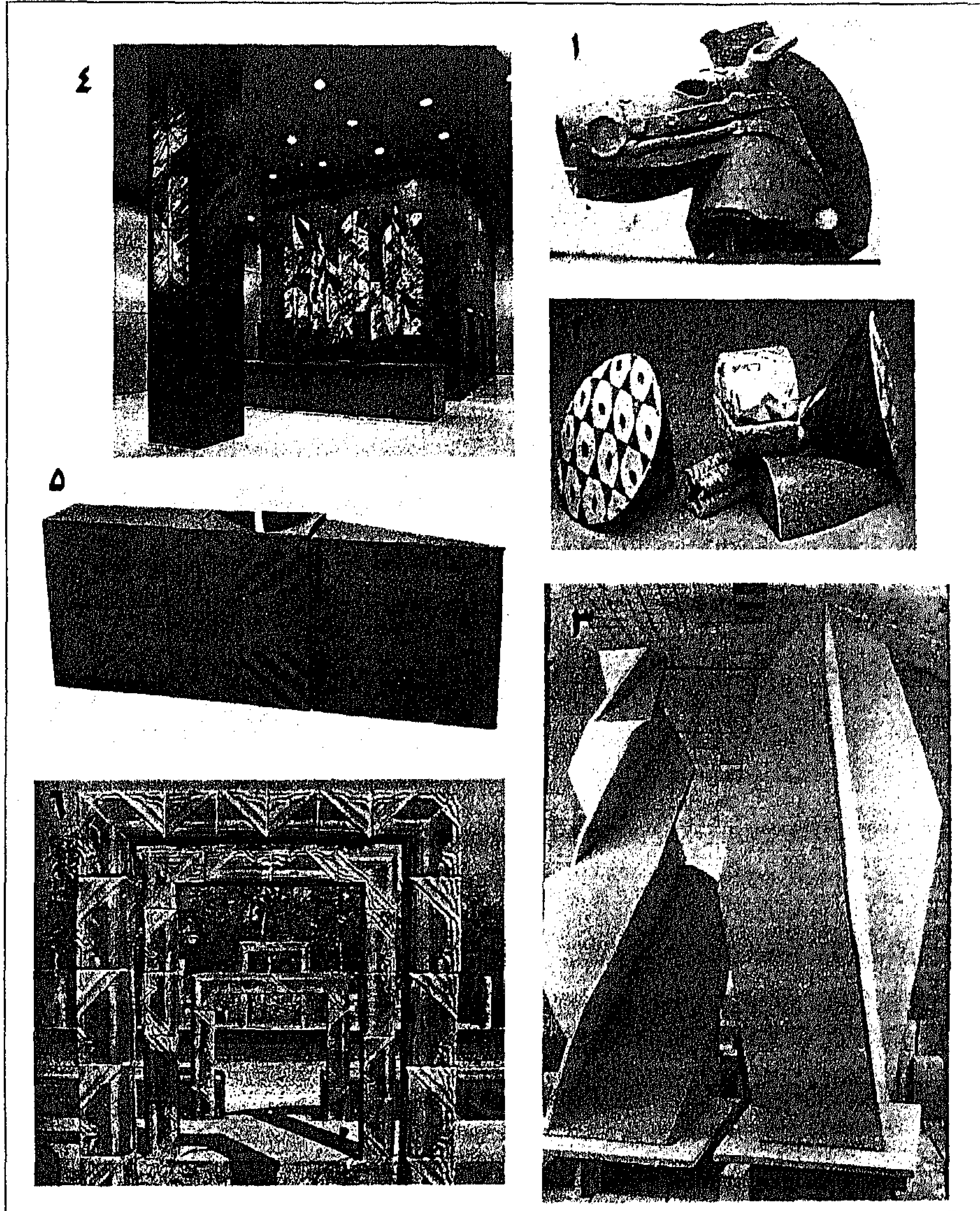
ساعدت تلك السمات على تحرر الفنان الخزاف من آلية صناعة الخزف إلى التوجه نحو التفكير والبحث والتجريب الذى أثمر عن اختلاف الشكل الخزفى، هذا الاختلاف الذى أدى إلى حيوية فن الخزف تلك الحيوية التى تشد المشاهد إلى التفاعل مع العمل الفنى، فالعمل الخزفى التقليدى وان كان يحمل جماليات لا شك فى قيمتها إلا أن التقليدية تحدث لدى المشاهد نوعا من الفتور فى مشاهدة العمل والتأمل فيه وهذا ما يتعارض مع هدف الفن، فالفن يهدف إلى شد انتباه المشاهد والتأثير فيه.
وفى مجال الخزف الوظيفى فأن الخزف التعبيرى قد أضاف إليه إمكانيات إبداعية إذ خرج عن الإناء التقليدى إلى الأوانى المستحدثة، خاصة وان التكنولوجيا والصناعة قد وفرت خامات وصناعات للأوانى بجودة عالية أغنت عن استخدام الخزف الوظيفى فى كثير من الأحيان، إلا أن الأشكال

الخزفية الوظيفية المستحدثة قد أعادت للخزف الوظيفى قيمته إلى جوار الخزف الوظيفى التقليدى عالى الجودة.

التقنية والخزف الحديث:

ساعدت الحداثة فى فن الخزف على البحث الدءوب فى مجال التقنيات حتى يصل الفنان إلى إظهار المعنى والقيمة التى يهدف إليها و تزداد القيمة الشكلية والتعبيرية والوظيفية للخزف الحديث بزيادة إدراك الخزاف الحديث واستخدامه للتقنيات الخزفية المتعددة والمستحدثة أو استحداث تقنيات جديدة إن أمكن ومن أمثلة التقنيات الحديثة

- الراكو وتقنيات البريق المعدنى
- الطلاءات الزجاجية المطفأة وطلاءات فوق وتحت الطلاء الزجاجى
- الطلاءات الجاهزة التركيب والتى يتدخل الخزاف فى إعادة تراكيبها
- الاستفادة من عيوب الطلاء الزجاجى كالتسييل والتشقق
- الاستفادة من الآثار المختلفة للمعالجات الحرارية فى الأفران متنوعة الوقود وأثرها على اللون وإمكانية استخدامها لتقنيات محددة كالخزف الملحى
- إضافة الخامات القابلة للمعالجات الحرارية كالمعادن والزجاج
- استخدام الأدوات والآلات الحديثة إلى جوار التشكيل اليدوى
- المعالجات اللونية المختلفة كتقنيات الطباعة والعزل وغير ذلك
- التجريب فى تركيب أنواع من الطينات للحصول على مواصفات تخدم الشكل الفنى والقدرة على التشكيل كالعجائن الملونة والطينات الورقية
- تعدد تقنيات التشكيل من اسلوب الشرائح واستخدام القوالب والتفريغ والدمج بين أكثر من طريقة فى الشكل الواحد



(صورة ٣٩)

الخزف التعبيرى الحديث بين التقنية والفلسفة

١ - (هانيوا- **Haniwa**) – خزف يحمل قيم نحتية و تقنيات التفريغ

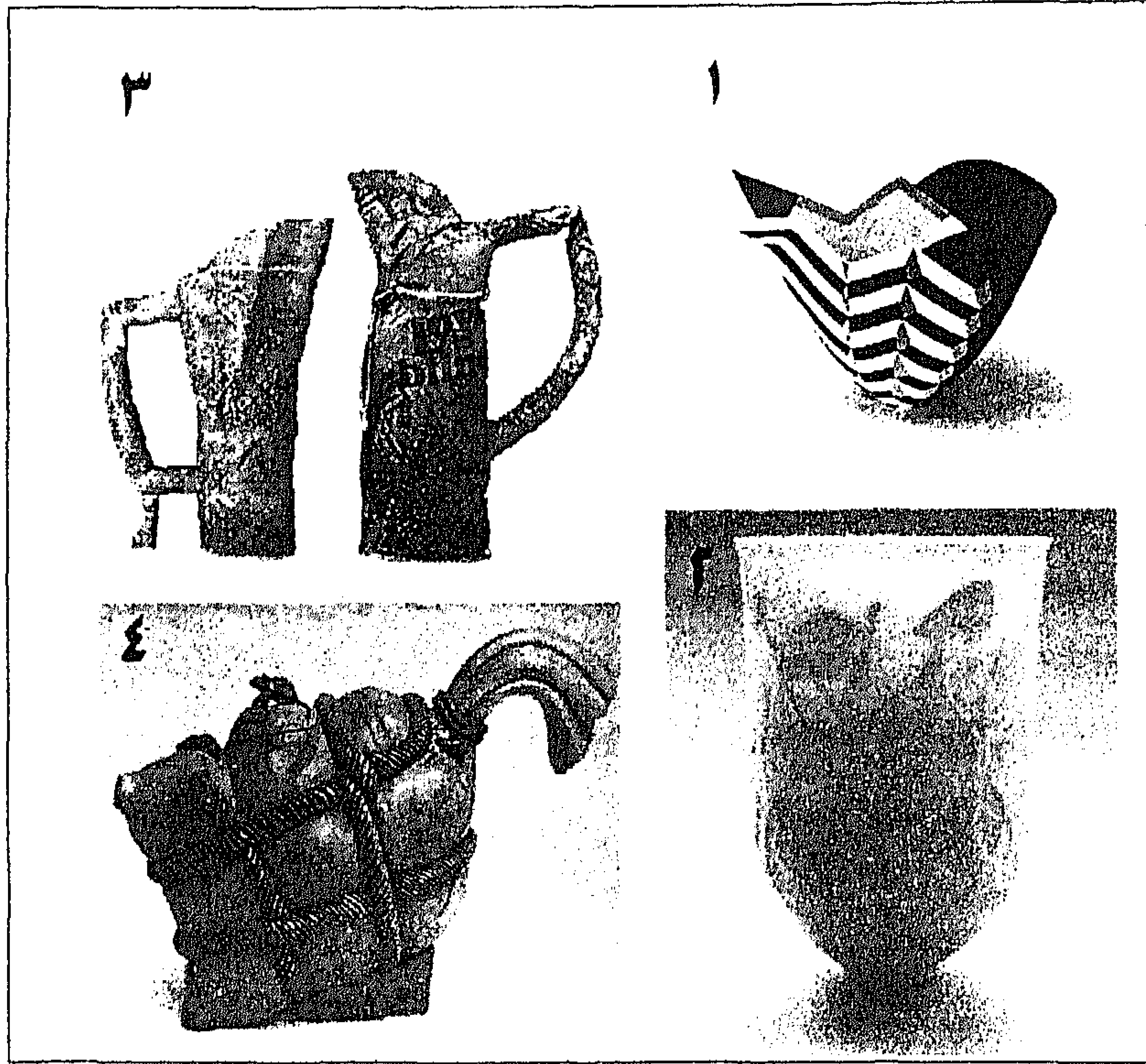
٢ - (كارين ماساروس- **Karen Massaro**)- التجريد الهندسى وتقنية القوالب وفوق الطلاء الزجاجى

٣ - (جون ماسون- **John Mason**)- العمل التجريدى الهندسى متعدد الأجزاء والتشكيل بالشرائح

٤ - (دالى زيوتلين- **Dale Zheutiln**) – التجهيز فى الفراغ وطلاءات بأسلوب الطباعة

٥ - (روبرت وينوكر- **Robert Winokur**)- البطانات والطلاء الملحى وتقنية العزل

٦ - (ب. ر. داروز- **P.R.Daroz**) -الهند- الخزف الحديث والتجهيز فى الفراغ



(صورة ٤٠)
أثر الحداثة فى الخزف الوظيفى

١- (جون ميدليميس- Jon Middlemiss)- تركيا- لاستر وفوق الطلاء بتقنية العزل
٢- (تيم جى- Tim Gee) - انجلترا - الشفافيات فى طينات البورسلين والطلاءات
٣- (باربرا هانسيلمان- Barbara Hanselman)- الابتكار فى الشكل وتصميم أوراق الطباعة (الديكال)
٤- (زو دينج فانج- Zhou Ding Fang)- الصين – إناء غير تقليدى وأساليب تشكيل متعددة

وفى بحث عن سمات الخزف الحديث أجراه (محروس أبو بكر عثمان) [١] شمل مجموعة كبيرة من الأعمال الخزفية لعدد من الخزافين فى مجموعة من أهم الدول التى تميزت فى فن الخزف، وبعد الدراسة والتحليل توصل إلى ٨٥ سمة توضح اغلب سمات الخزف الحديث وقد قدمها إلى مجموعة

[١] محروس أبو بكر عثمان: مرجع سابق

من الخبراء بعد تحديد شروط الاستبيان للوصول إلى نتائج موثوق فيها، وبعد الاستبيان وإحصاء النتائج انتهت إلى ٤٩ سمة للخزف الحديث مقسمة إلى ٢١ جدول تبعا للنسبة المئوية لمتوسط درجات الحكام وكانت (الجداول) [١] كالأتى:

الترتيب	السمة	النسبة المئوية لمتوسط درجات الحكام
١	أشكال خزفية تحمل قيما نحتية عالية	١٠٠٪
٢	أشكال خزفية تحمل قيما تعبيرية	
٣	أشكال يتمم فيها اللون والشكل	
٤	أشكال ذات طلاءات زجاجية ترتبط بفردية وطراز الفنان	
٥	أشكال تتميز بالجراءة فى التشكيل والتلوين	
٦	أشكال تتميز بأن لديها القدرة على شد المشاهد وجذب انتباهه	
٧	أشكال ذات طلاءات زجاجية مرتبطة بالجسم وتؤكده	٩٨٪
٨	أشكال تتميز بأنها تحمل أفكارا فنية جديدة	
٩	أشكال تتصف بالغرابة	
١٠	أشكال تتصف بأنها غير مألوفة	
١١	أشكال تتميز بأنها تبتعد عن استخدامات الحياة اليومية، وترتبط بالنواحى التعبيرية	٩٦٪
١٢	أشكال ذات طلاء زجاجي يساعد تعبير الشكل	
١٣	أشكال غير مألوفة الاتزان وتحمل فكرة جديدة أو غير عادية عن الاتزان	
١٤	أشكال تم إنضاجها فى درجة حرارة فوق ١٠٠٠ م درجة مئوية	
١٥	أشكال مصنوعة بطريقة مستحدثة غير تقليدية	
١٦	أشكال مصنوعة بخامات متعددة مضافة إلى خامة الطين	

[١] محروس أبو بكر عثمان: المرجع السابق، ص: ٣٤٤

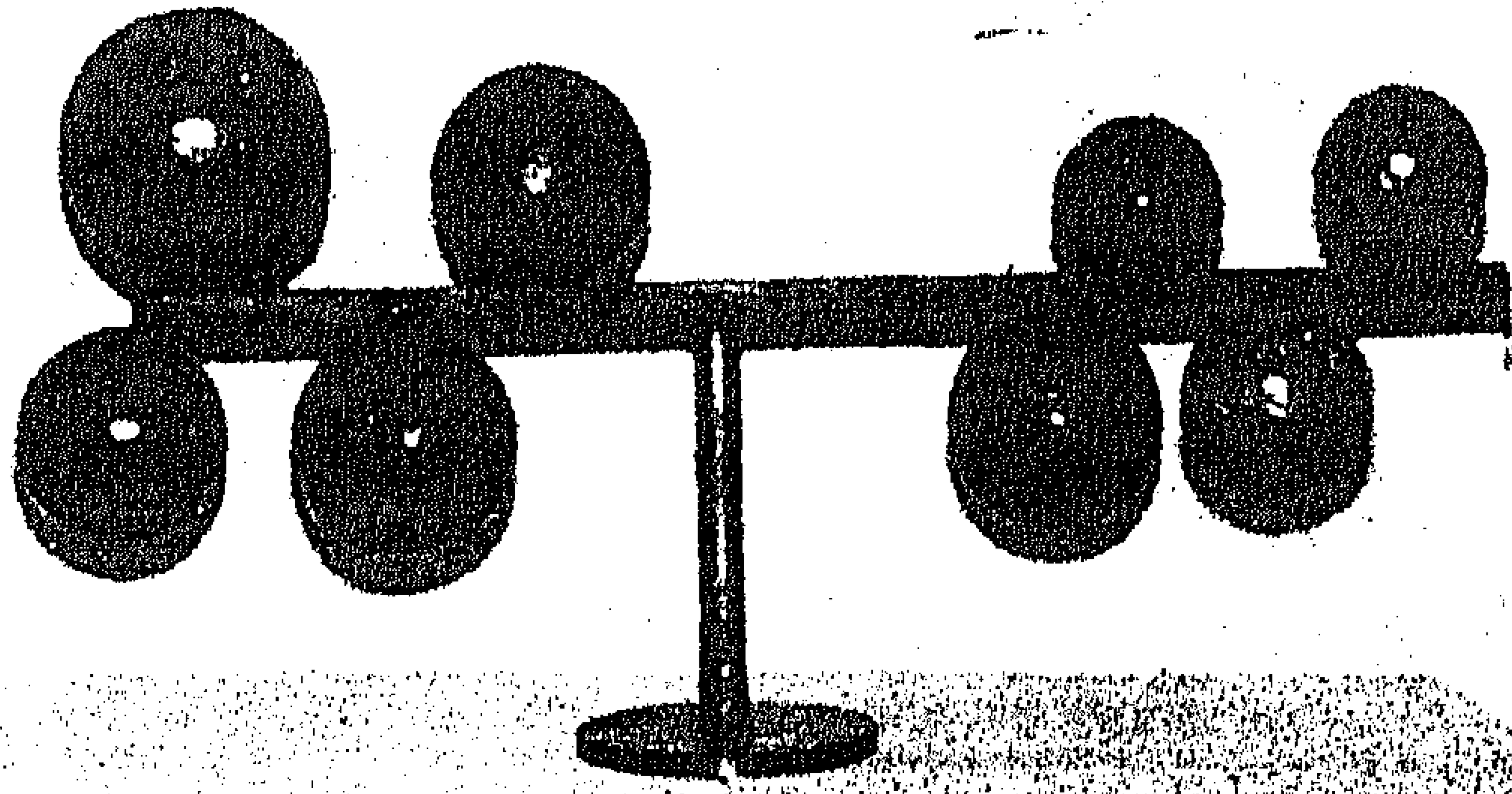
الترتيب	السمة	النسبة المئوية لمتوسط درجات الحكام
١٧	أشكال متنوعة الأجزاء وتتصف بالمغايرة وعدم التماثل	٩٦٪
١٨	أشكال تتصف بجودة التصميم	٩٤٪
١٩	أشكال ذات طلاءات زجاجية مستحدثة	
٢٠	أشكال ذات طلاءات زجاجية لها بريق معدنى	٩٠٪
٢١	أشكال تعتمد على التجميع لأجزاء متعددة	
٢٢	أشكال تحتاج لطرق تشكيل متكيفة مع الشكل	
٢٣	أشكال مصدرها الاتجاهات العالمية السائدة	
٢٤	أشكال مؤكد فيها عنصر الثلاث أبعاد	
٢٥	أشكال يتميز الطلاء الزجاجى فيها بأنه يرسم ويطبق فى الحال	٨٨٪
٢٦	أشكال ذات طلاء زجاجى معدنى	
٢٧	أشكال ذات طلاءات زجاجية يقوم الفنان بتركيبها وإعدادها	
٢٨	أشكال تتميز بالكتلة	
٢٩	أشكال مصنوعة من طينات جروكية	٨٦٪
٣٠	ومخلوطة	
٣١	أشكال مصدرها الطبيعة	
	أشكال بها فراغات تؤثر على الشكل العام	
٣٢	أشكال ذات طلاءات (جاهزة)الصنع تدخل الخزاف فى صياغتها	٨٤٪
٣٣	أشكال عضوية	
٣٤	أشكال مصنوعة باليد والآلة معا	
٣٥	أشكال خزفية مركبة	

الترتيب	السمة	النسبة المئوية لمتوسط درجات الحكام
٣٦ ٣٧	أشكال هندسية غير منتظمة أشكال ذات طلاءات زجاجية مطفأة	٨٢٪
٣٨	أشكال مصنوعة بطريقة الراكو	٨٠٪
٣٩	أشكال ذات طلاءات زجاجية بها بعض العيوب المقصودة والتى تخدم هيئة الشكل	٧٨٪
٤٠	أشكال يعمل خطها الخارجي تنغيما واضحا	٧٦٪
٤١	أشكال ذات ملامس تشكيلية زائدة	٧٢٪
٤٢	أشكال ذات طلاءات زجاجية كالمطفأة	٧٠٪
٤٣ ٤٤	أشكال بها زخارف متنوعة قليلة أشكال خزفية تحمل قيماً نحتية	٦٨٪
٤٥	أشكال هندسية منتظمة	٦٠٪
٤٦	أشكال خزفية بسيطة	٥٦٪
٤٧	أشكال تم إنضاجها فى درجة حرارة ١٠٠٠°م أو اقل	٥٠٪
٤٨	أشكال ذات جدار سميك	٤٠٪
٤٩	أشكال لها علاقة بالتراث	٣٤٪

تقدم تلك الجداول أهم سمات الخزف المعاصر من حيث التقنيات والصياغات الشكلية التى يمكن أن تفيد فى تنفيذ تجربة البحث وتحليل نتائجها، ومن أمثلة تلك السمات التى يمكن الاستفادة منها:

- التزاوج بين خامات الطين وخامات أخرى:

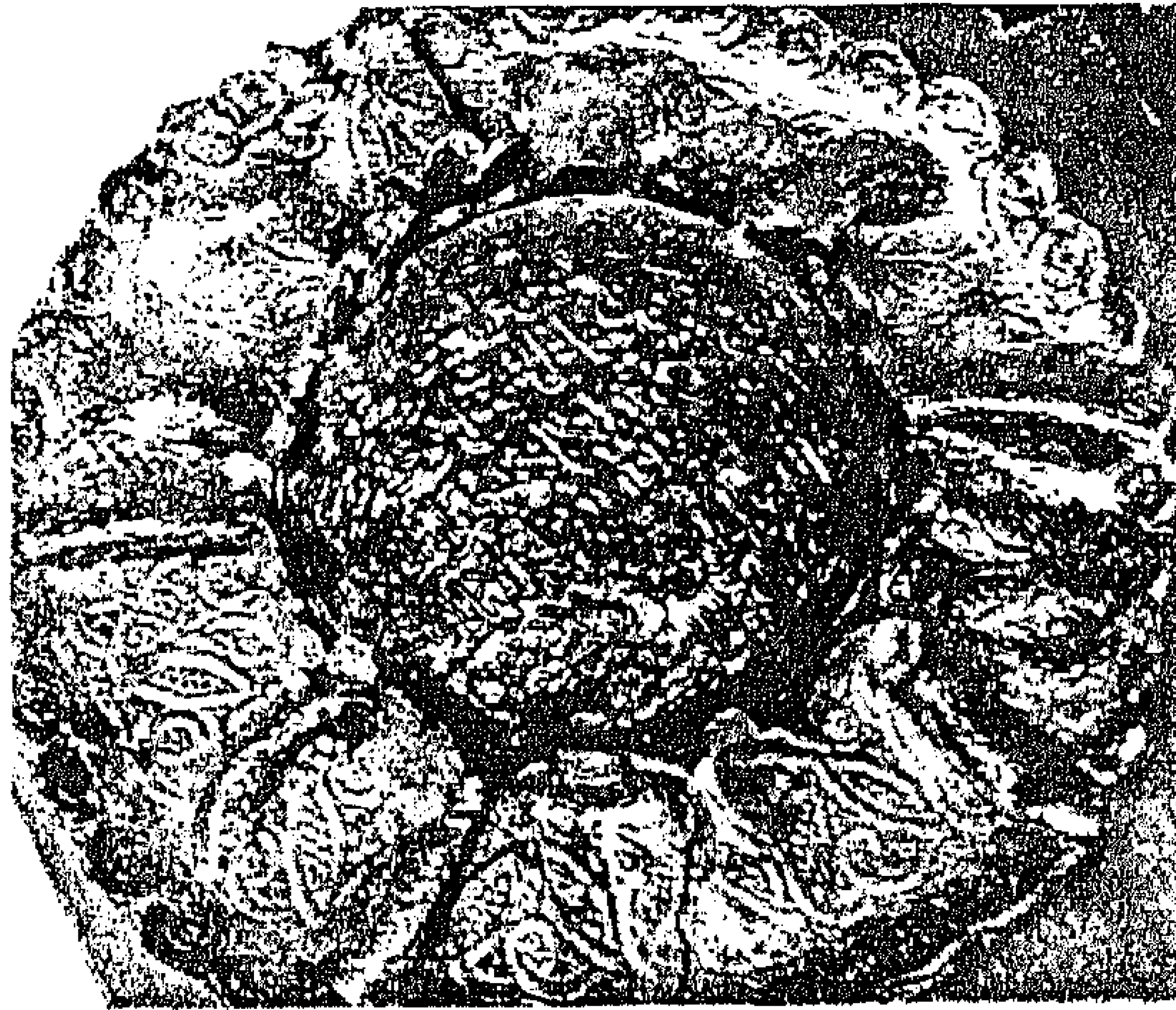
تتسم الأعمال الخزفية الحديثة بإمكانية إضافة خامات تصلح للمعالجات الحرارية فى الأفران أثناء إنضاج وتسوية الأشكال الخزفية والطلاءات الزجاجية مما يجعل للشكل النهائى صورة لا تصلح خامة الطينة وحدها فى تنفيذها، كما يمكن للخزاف الاستفادة من مواصفات الخامة كشفافيات الزجاج والسمك الرفيع للشرائح والقضبان المعدنية التى يمكن أن تحمل أجزاء ثقيلة على الأجزاء المعدنية الرقيقة أو تعمل كرابط بين بعض الأجزاء الخزفية، ويمكن استخدام تقنية البريق المعدنى لإحداث المزيد من التوافق بين الشكل الخزفى والأجزاء المعدنية كما فى العمل فى (صورة ٤١)، ويمكن أن يستخدم الفنان الخامات الغير خزفية لإحداث نوع من التضاد بين الأسطح أو الملامس أو إمكانيات الخامة أو فى الشكل.



(صورة ٤١)
محروس أبو بكر عثمان

- تقنيات إثراء السطح الخزفى ملمسيا:

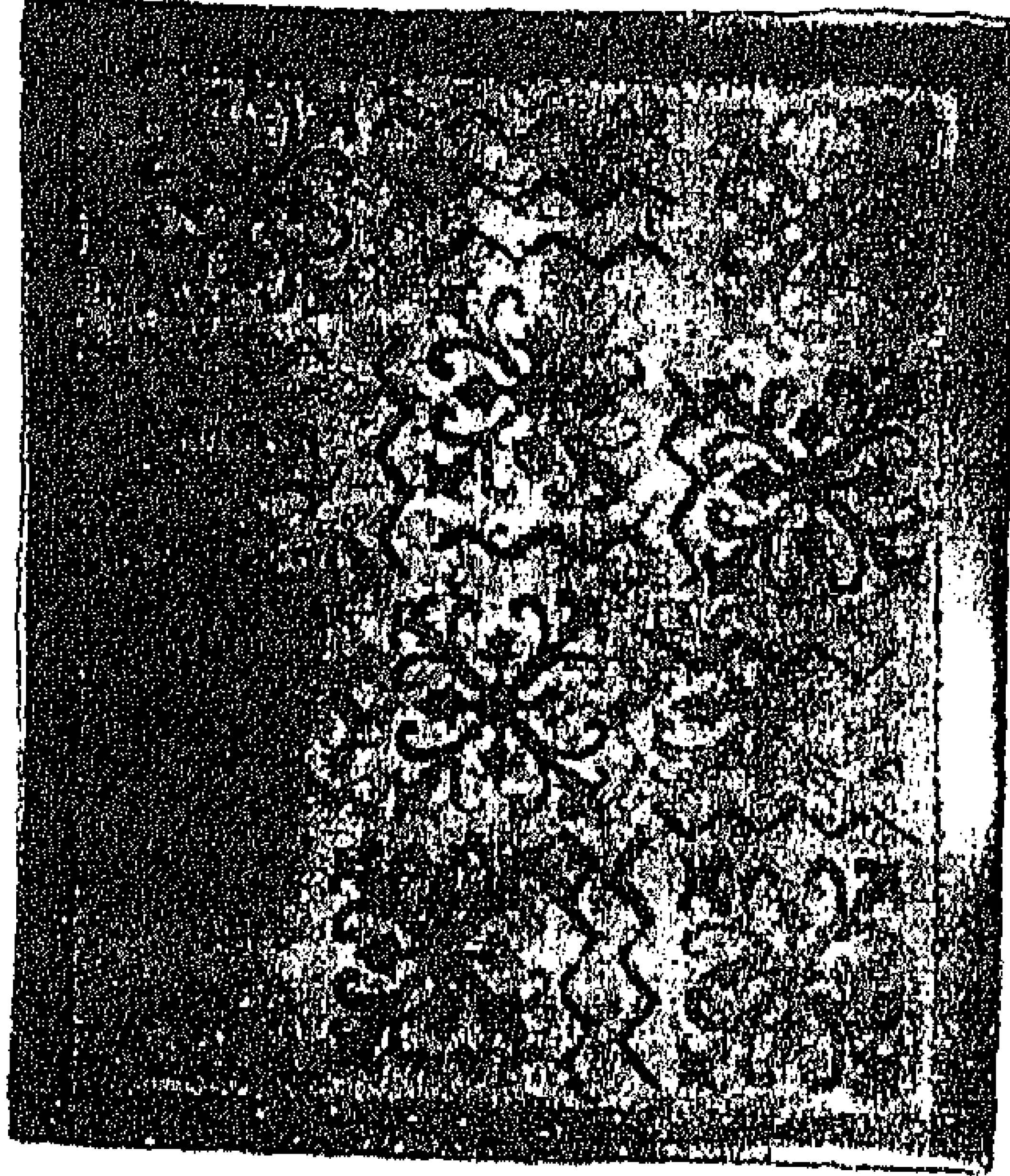
يمثل تعدد أساليب إثراء السطح من التقنيات التى يتسم بها الشكل الخزفى الحديث، حيث التقنيات المتعددة تؤدى إلى نتائج مختلفة تزيد من القيمة التعبيرية للعمل الخزفى، فالملامس التى يضعها الخزاف على سطح الشكل يمكن أن تؤدى إلى الإحساس بالشكل كأنه شكل من الطبيعة كالأخشاب والثمار وتؤدى عمليات الحفر الغائر والبارز والإضافة والتحزيز والتفريغ إلى نتائج حسية مختلفة تجاه نفس الشكل إذا لم تضاف على سطحه تلك التقنيات، ومن أساليب إضافة الملامس استخدام بصمات الخامات المختلفة كقطع الأخشاب والبلاستيك والأقمشة بنسيجها المختلف كالمفارش، وعن طريق الملامس يمكن الوصول إلى قيم جمالية كالتضاد والتوافق أو إضافة ملامس تعمل على جذب المشاهد كسمة من سمات الخزف الحديث كما فى الشكل الخزفى فى (الصورة ٤٢).



(صورة ٤٢)
ليلى محمد على السنديونى

- تقنيات إثراء السطح الخزفى لونيا:

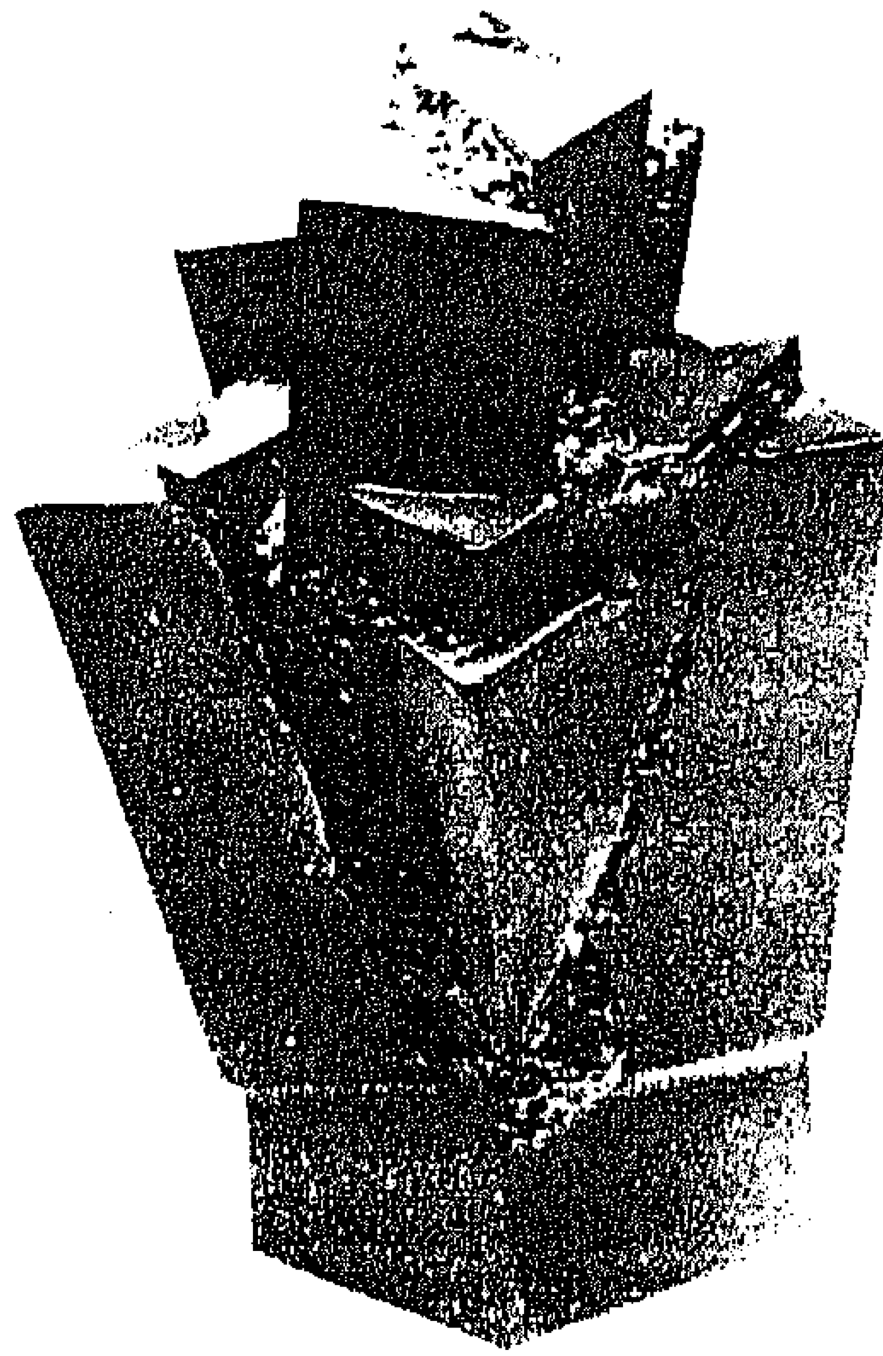
اللون فى فن الخزف يحمل تنوع شديد فى تقنياته، بين طلاءات زجاجية لامعة ومطفأة، شفافة ومعتمة، وطلاءات فوق أو تحت الطلاءات الزجاجية وبطانات، وتأثيرات لونية كالبريق المعدنى والتسييل والتشقق وفقاعات عدم النضج، وكما تتنوع الطلاءات تتنوع طرق تطبيقها واثر طرق التطبيق على الشكل بين رش وتغطيس وتلوين بالفرشاة وحجز أماكن دون أخرى و البصمات وتقنيات الطباعة المختلفة وأوراق الديكال، ويمكن للفنان استخدام أكثر من طريقة على الشكل الواحد، كما يمكن للفنان التأكيد على الملامس من خلال اللون أو إحداث ملامس من خلال اللون، أو تغطية أماكن من السطح الخزفى دون أخرى واستخدام لون خامة الطينة، أو كشط البطانات واستخدام الطلاءات الشفافة، وهكذا فاللون فى فن الخزف يتسم بالثراء الشديد الذى يعين الفنان على توضيح القيمة التعبيرية فى الشكل بالإضافة إلى ما يقوم به الطلاء من سد المسام فى الشكل الخزفى وزيادة صلابته فى الأشكال الوظيفية، والشكل فى (الصورة ٤٣) يوضح قيمة اللون على مسطح خزفى بسيط من الناحية الشكلية.



(صورة ٤٣)
آمال مريود - سوريا

- نمط الشكل الخزفى:

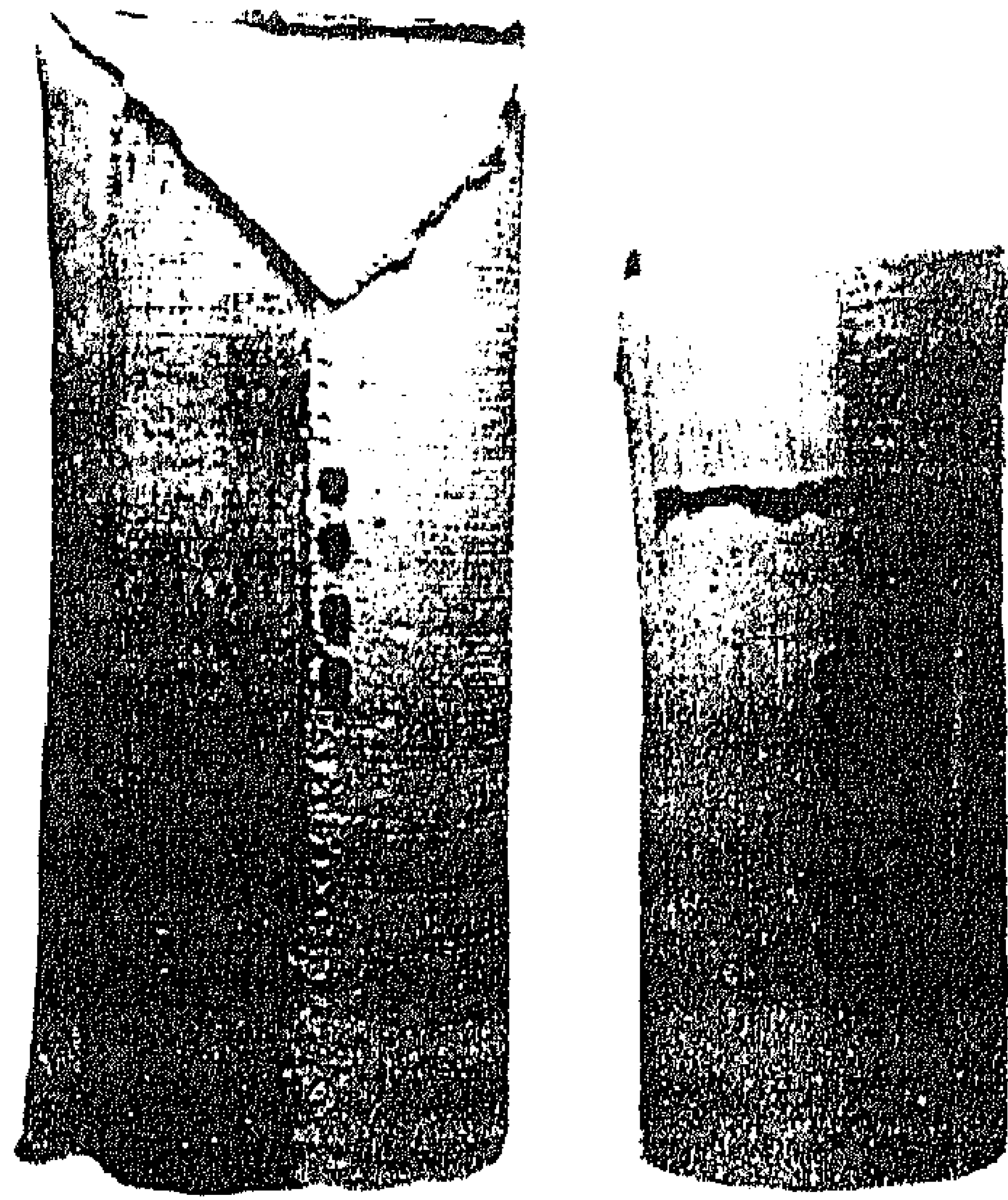
يتميز الشكل الخزفى بمرونة وطواعية خاماته و التى بها يمكن تشكيل أنماط متعددة من الأشكال، كالأشكال المنتظمة الاستدارة أو الغير منتظمة والأشكال المجسمة والمسطحة، والأشكال الهندسية والعضوية، وتساعد فى ذلك إمكانيات الخامات الطينية المختلفة وطرق تشكيلها من شرائح وحبال وصب فى القوالب والتشكيل على عجلة الخزاف، وإمكانيات الحذف والإضافة إلى الأشكال دون ظهور فاصل بين الأجزاء، ويمكن استخدام أكثر من نمط فى بناء الشكل الخزفى، والأشكال الهندسية من الأشكال التى تتسم بالحداثة فى مجال الخزف، والتى يرى الباحث إمكانية صياغة اسلوب خزفى يعتمد على فنون التراث بشكل جديد إذ يتحول الشكل الخزفى إلى النمط الهندسى ليصوغ أشكال من هندسيات الفن الإسلامى بشكل معاصر يتفق وفكر وفلسفة فنون ما بعد الحداثة، والشكل فى (الصورة ٤٤) يوضح اثر الهندسيات فى حداثة فن الخزف.



(صورة ٤٤)
(زوزا بانونهالمى- Zsuzsa Pannonhalmi) – المجر

- العمل المكون من أجزاء:

يخرج فن الخزف الحديث من الإطار التقليدى و من كونه شكل مفرد تتكامل جمالياته فى شكله المنفرد إلى الخزف الذى تحمل بعض أشكاله علاقة متبادلة بين الشكل وشكل آخر يشابهه أو يختلف عنه لتكتمل القيمة الجمالية فى تفاعلهما إلى جوار بعضهما البعض، وقد يتشكل العمل من جزأين أو أكثر، يتكاملا من خلال العلاقات اللونية أو الملمسية أو تشابه الشكل أو امتداد الخط الخارجى أو لخطوط داخل الشكل أو توافق الزخارف أو النمط الشكلى سواء أكان هندسيا أو عضويا، كما فى العمل فى (صورة ٤٥)، والعمل المكون من أجزاء يحمل قيما تعبيرية تختلف عن العمل من جزء واحد، فقد يحمل قيم مثل التآلف أو التضاد أو الاحتواء أو التحول أو الكثرة و العمل بهذه الصورة يقترب من مفهوم العمل المركب الذى يتكون من مجموعة من الأجزاء تتفاعل مع بعضها البعض وتتفاعل مع الفراغ المحيط، وهو ما سيتعرض له الباحث بالدراسة والتحليل فى الفصل التالى.



(صورة ٤٥)
(ميلتيم تايا- Meltem Taya)- تركيا

العلاقة بين المحاور الثلاثة

يخلص الباحث من كل ما سبق من دراسة وتحليل لمحاور البحث الثلاثة التى تتمثل فى هندسيات الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ وفن الخزف الحديث إلى مجموعة من النقاط التى تربط بين هذه المحاور للوصول إلى تحقيق هدف البحث

- كان للفنون الإسلامية دورا كبيرا فى صياغة أعمال فنية تقوم على علوم الهندسة والرياضيات والحساب، وقدمت تلك العلوم من خلال تنوع هائل فى الصياغات والخامات وأنواع الفنون المختلفة من عمارة وخزف وأعمال خشبية ونحت على الحجر وغير ذلك الكثير، ولم يكن الفن الإسلامى الهندسى مجرد أشكال تنم عن براعة صانع فى تطويع خاماته لنسق هندسى، بل حول الفنان الأشكال الهندسية الساكنة إلى عمق فلسفى يؤدى دورا وظيفيا مزدوجا بين وظيفة مادية وأخرى حسية، مما يفيد الباحث فى كيفية تصميم أعمال خزفية هندسية مركبة ومجمعة فى الفراغ من خلال منطق فلسفى وليس من خلال منطق تشكيلى فقط.

- أثرت الفنون الإسلامية بشكل عام فى فنون الغرب وامتد تأثيرها إلى فنون ما بعد الحداثة ويظهر ذلك بشكل أكثر وضوحا فى المذاهب والمدارس الفنية التى تتجه نحو التجريد أو الهندسيات، كما سبق الإشارة إلى المدرسة البنائية كأحد مدارس التجريد الهندسى و التى كان لها دورا كبيرا فى توجيه الأنظار إلى قيمة الفراغ وهو من أهم عناصر أعمال فن التجهيز فى الفراغ، وهكذا يمكن الربط بين الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ لتشكيل أعمال خزفية هندسية مركبة ومجمعة فى الفراغ وتتسم بالحداثة مع الارتباط بالتراث بصورة معاصرة.

- اهتمت الحضارة الإسلامية بما فيها الفنون بعلوم الرياضيات والهندسة والفلك والكيمياء وقدمت فى هذه المجالات أسس كثيرة

استفاد منها الغرب فى علومهم وفى فنونهم، فكانت للاكتشافات والنظريات فى علوم الحضارة الإسلامية وخاصة علوم الحساب والجبر وعلوم الأرقام الصحيحة وأجزاءها (الجوريزم) اثر كبير فى فنون تعتمد على الحساب والحساب الدقيق بدءاً من المدرسة البنائية التى اعتمدت على الحسابات الدقيقة فى شكل العمل الفنى وحتى الفنون التى اعتمدت فى تصميمها وتنفيذها على الحاسب الآلى فى إنتاج أعمال فنية مسطحة أو مجسمة يتم فيها التكرار والحركة الناتجة عنه من خلال متواليات حسابية دقيقة والمرتبطة بعلم الجوريزم، مما يفيد الباحث فى تصميم أشكال خزفية مركبة ومجمعة معتمدة على أسس هندسية وحسابية فى نسب الشكل الخزفى و فى العلاقة بين الجزء والكل.

- تهدف فلسفة الفن الإسلامى إلى إحاطة الإنسان بأنواع من الفنون تدفعه إلى التأمل والتفكر لتصبح الفنون هى عمارته وأدوات حياته اليومية والتى تتفاعل مع بعضها البعض بشكل متآلف فى الفراغ الحقيقى الذى يعيش ويتحرك فيه الإنسان، وفن التجهيز فى الفراغ يهدف إلى التواصل مع المشاهد حتى يصبح الفن جزء من الحياة الحقيقية للإنسان من خلال الفراغ الحقيقى فى المدن والحدائق والطرق، ويستفيد الباحث من ذلك فى تصميم أعمال خزفية تتوافق مع فلسفة الفن الحديث فى التواصل مع المشاهد من خلال رؤية معاصرة للتراث.

- اهتم الفن الإسلامى بالخامات المختلفة وأمكنه تطويعها إلى فلسفة ومنظومة العمل الفنى وكذلك اهتمت فنون ما بعد الحداثة بالخامات المتعددة وعلاقاتها ببعضها البعض وتنظيمها فى الفراغ، كما اتاح فن الخزف الحديث من خلال التجريب إمكانية استخدام الخامات المختلفة التى تقبل المعالجات الحرارية المرتفعة مما يعمل على إثراء الشكل بسمات قد لا تتوافر فى خصائص الطينات وإمكانيات تشكيلها، ومن خلال هذه السمات يمكن أن يقدم البحث تجربة تعتمد على التجريب فى الخامات لإثراء الجانب التشكيلي والفلسفى فى مجال الخزف الحديث.

- يتسم الفن الإسلامى بالتنوع فى الصياغات الشكلية بالرغم من وحدة المضمون وهذا نتاج امتداده إلى أقاليم ذات حضارات مختلفة وعصور مختلفة ليتفاعل مع الإنسان بمختلف ثقافاته وتقاليده، ويهدف فن التجهيز فى الفراغ إلى التواصل مع المشاهد من خلال فلسفة تحاول إعادة قراءة الآخر، وهكذا يمكن أن يقدم الباحث أشكالا خزفية تساعد فى تأدية وظيفة الفن لدوره فى التواصل بين المشاهد والعمل الفنى لتقدم شخصية الإنسان العربى المسلم المعاصر بصورة تتيح للآخر التواصل معنا فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

الفصل الثالث
التحليل الشكلى للهندسيات الإسلامية والخزف المركب

- تحليل الأشكال والشبكيات الهندسية الإسلامية
- الفن الحسابى
- تحليل بعض الهندسيات التركيبية والتجميعية فى العمارة الإسلامية
- تحليل بعض الأعمال الخزفية التركيبية والتجميعية

الفصل الثالث
التحليل الشكلى للهندسيات الإسلامية والخزف المركب

يهدف الفن الإسلامى إلى إحاطة الإنسان بحالة من الألفة والسكينة والتأمل فى قدرة الخالق بصفة مستمرة، وللوصول إلى تحقيق هذا الهدف اتجه الفن الإسلامى إلى ملء حياة الإنسان اليومية بأشكال من الفن تحيط به فى مسجده ومنزله ومتجره وحتى بعض أدوات حياته اليومية ليعيش إنسان ذلك العصر داخل عمل فنى ضخم احتواه كما احتوى أفراد مجتمعه، ولان هذا الفن يهدف إلى السكينه والتأمل فالطريق إلى ذلك فى الفن الإسلامى يأتى من خلال الإحساس بالألفة بين الإنسان والعمل الفنى، وتحدث تلك الألفة من خلال سيادة قيمة التوافق الشكلى بين أجزاء العمل، والتوافق كقيمة جمالية ينتج عن الترديد أو التماثل أو التكرار المنتظم لبعض الأشكال أو المساحات أو الألوان، ويتميز التكرار فى الفن الإسلامى بالانتظام ليزيد من الإحساس بحالة الاستقرار والهدوء، وحيث أن الفن الإسلامى فن تجريدى يستبصر ما وراء الخلق من قوانين محكمة تدل على قدرة الخالق، فنجده اتجه للدقة فى توزيع عناصره معبرا عن مفهوم القوانين بالعلاقات الرياضية والهندسية التى أحكمت النظم التكرارية.

تعتمد النظم الهندسية الإسلامية على الشبكيات، وتتكون الشبكيات من التكرار المنتظم لمفردة أو أكثر فى اتجاه راسى أو أفقى أو مائل أو دائرى، وأمكن للفنان الإسلامى الحصول على تلك المفردات وبالتالى الوصول إلى الشبكية المنتظمة عن طريق الفرجار، وتعتمد المفردة على بعض نظم التناسب وهى النسبة بين أطوال أضلاع الشكل، ويلخص الباحث ذلك مما توصل إليه الباحثون فى دراسة (احمد عبد الكريم)[١] إلى أن النسب التى تحكم أشكال المربع والسداسى والخماسى على التوالى هى

$$(١ : \sqrt{٢}) \text{ ، } (١ : \sqrt{٣}) \text{ ، } \left(١ : \frac{١ + \sqrt{٥}}{٢}\right)$$

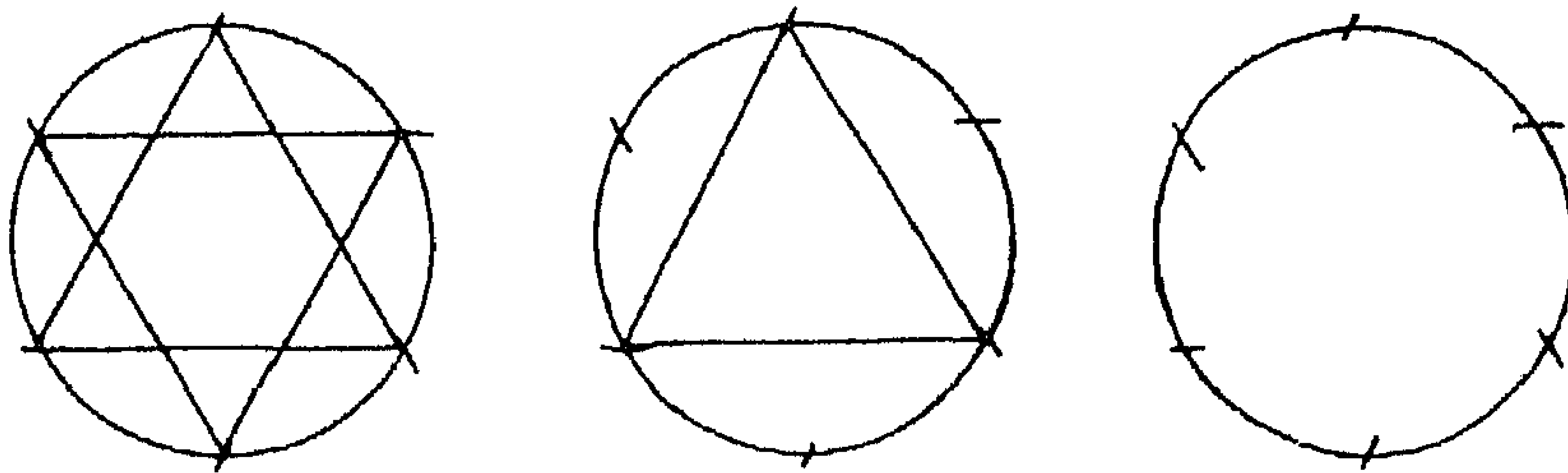
---

[١] احمد عبد الكريم:تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠

والمفردة الهندسية التى تتكون منها اغلب النظم الهندسية الإسلامية لا تعد مفردة إسلامية فى حد ذاتها وإنما صياغة هذه المفردة ضمن نظام تكرارى معين هو ما يطلق عليه نظام هندسى إسلامى، فتلك المفردات توجد فى كل الحضارات، وهى من ابسط الأشكال فهى عباره عن الدائرة والمربع والمثلث والسداسى وعمل الفنان الإسلامى على تراكبها وتكرارها للحصول على أشكال مركبة وشبكيات متعددة لتتسم بالطابع الإسلامى، ويتناول الباحث طرق رسم المفردة فى الفن الإسلامى والتى لا زالت موجودة حتى يومنا هذا فى بعض الحرف اليدوية القائمة على الفنون الإسلامية، كما يتناول الباحث نظم تناسبها وأساليب تكرارها

- المثلث:

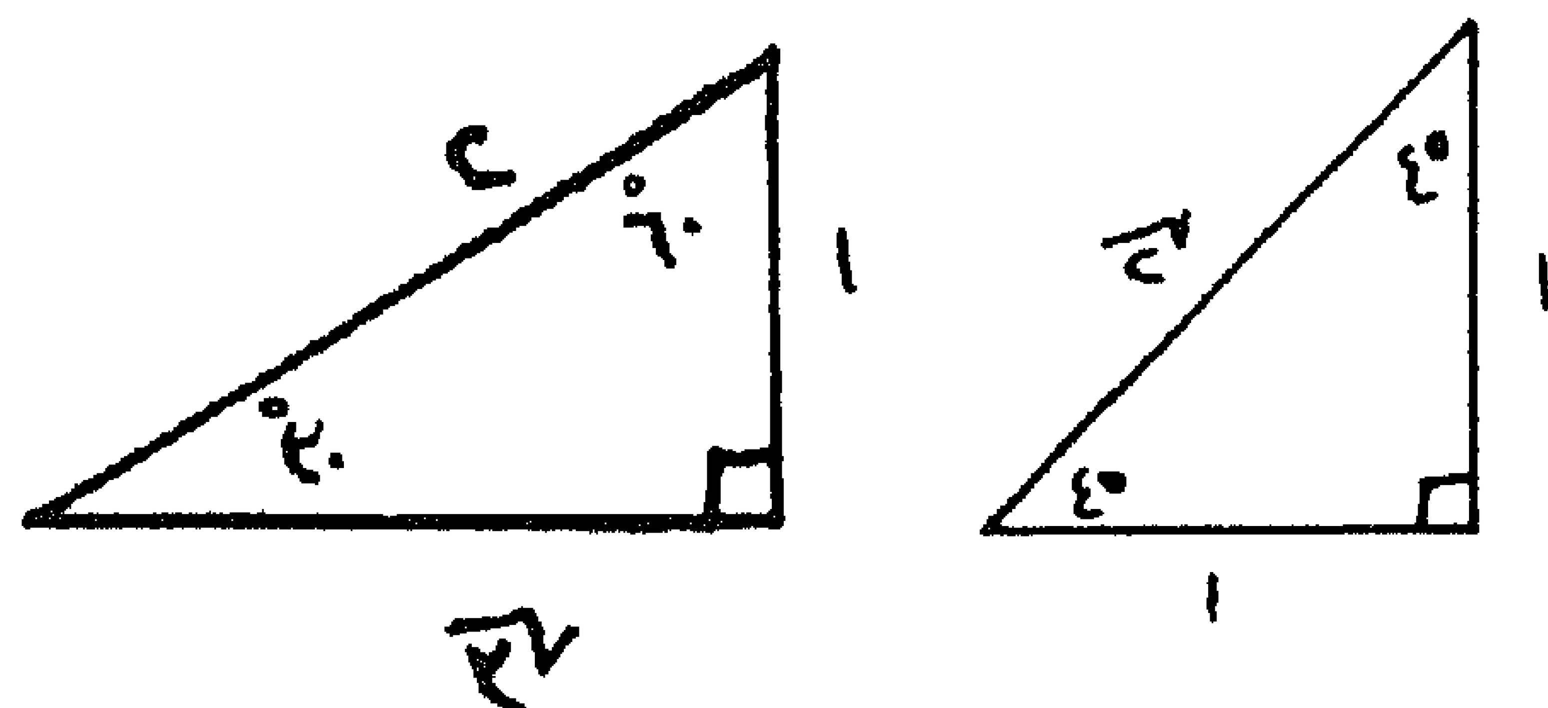
ينشا المثلث عن طريق تقسيم محيط الدائرة إلى ستة أقسام متساوية، ففتحة الفرجار التى رسمت الدائرة والتى تساوى نصف القطر يمكنها تقسيم المحيط إلى ستة أقسام بوضع الفرجار على أى نقطة على المحيط لتعيين نقطة بالسن الآخر، ثم ينتقل الفرجار إلى النقطة المعينة لتعيين نقطة أخرى، وهكذا إلى أن يصل سن الفرجار إلى النقطة الأولى، ثم يتم توصيل ثلاث نقاط غير متوالية فنحصل على مثلث متساوى الأضلاع، وعند توصيل النقاط الثلاثة الأخرى نحصل على مثلثين متراكبين ومعكوسى الاتجاه، وهو الشكل الذى يطلق عليه النجمة السداسية كما فى (شكل ٢).



(شكل ٢)

هذا بالنسبة للمثلث المتساوى الساقين، وهناك مثلثين آخرين هما المثلث المتساوى الساقين ونحصل عليه من تقسيم المربع إلى مثلثين متساويين

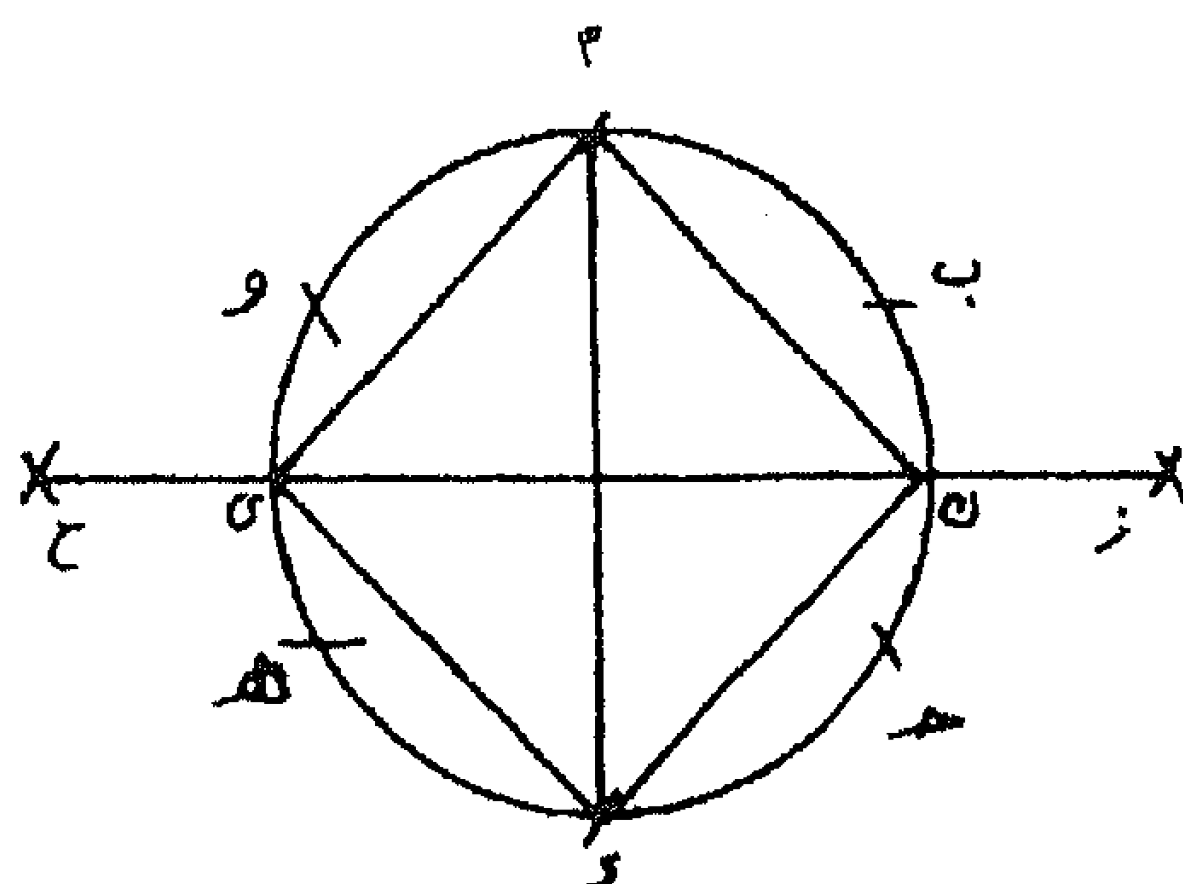
فى المساحة عن طريق رسم قطر للمربع وهذا المثلث يعتمد على نسبة (١:١: √٢)، وهناك أيضا المثلث الثلاثينى الستينى ونحصل عليه من إقامة مربعين متداخلين تمس زوايا المربع الداخلى فيه أنصاف أضلاع المربع الخارجى ويعتمد على نسبة (١:٢: √٣)، كما فى (شكل ٣).



(شكل ٣)

- المربع:

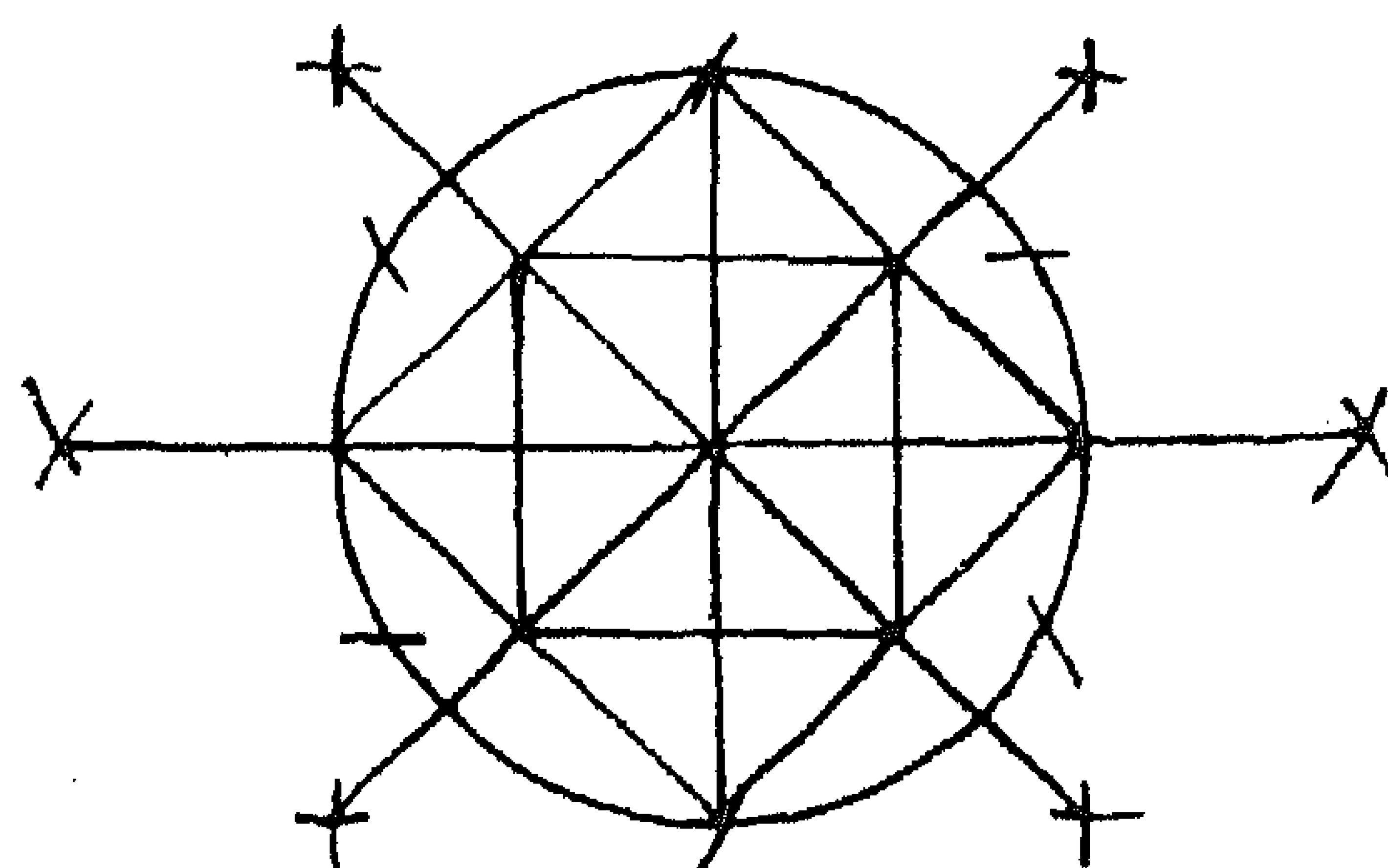
يتم إنشاء المربع عن طريق نفس الخطوات السابقة التى استخدمت للحصول على المثلث ثم نسمى النقاط بـ... أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و كما فى (شكل ٤)



(شكل ٤)

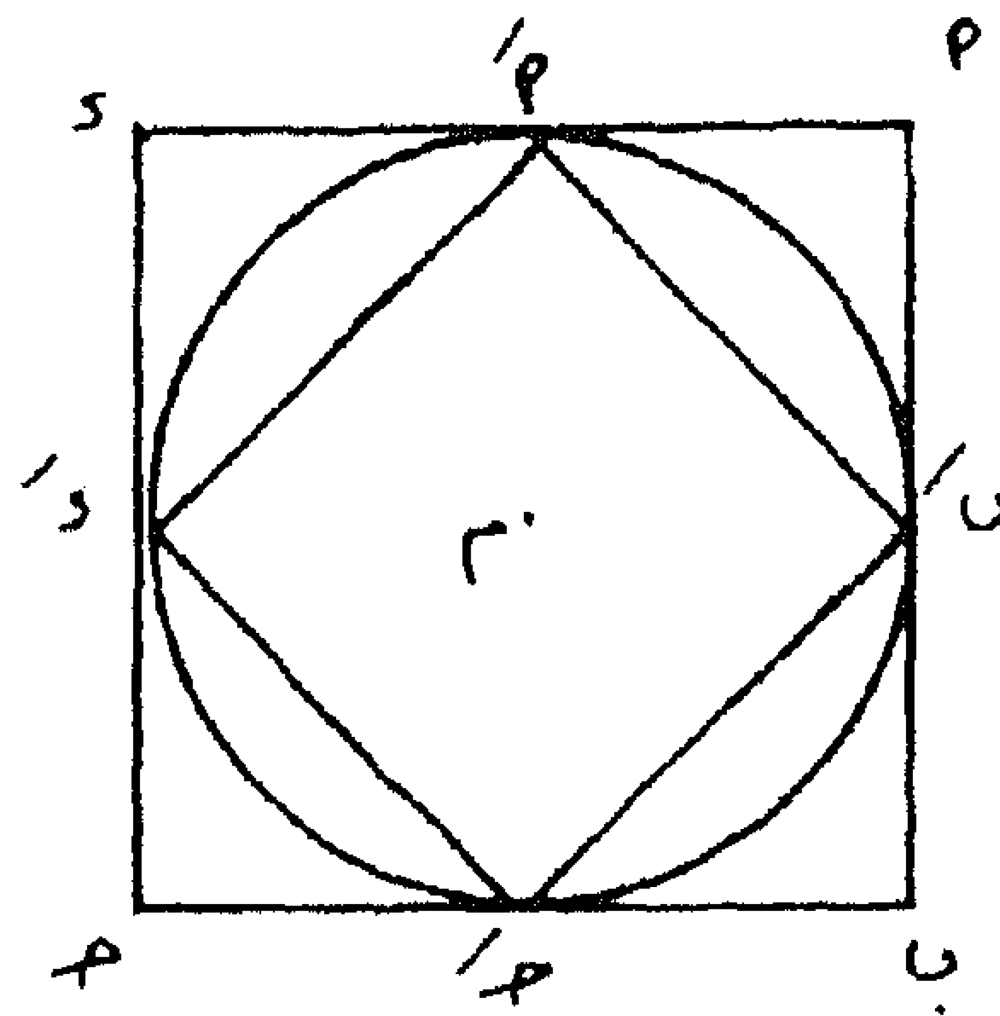
ومن النقطتين ب ، جـ نرسم قوسين بالفرجار خارج الدائرة ليتقاطعا فى ز ، وبالمثل من و ، هـ ليتقاطعا فى ح ، ومن النقطة ز إلى النقطة ح نرسم مستقيم يقطع المحيط فى ك ، ى ، وهو مستقيم متعامد على قطر الدائرة أ د لتصبح النقاط أ ، ك ، د ، ى هى زوايا المربع، ويتكون المربع من مثلثين متساويى الساقين وقائمى الزوايا، ويمكن الحصول على

مربعين متراكبين بزاوية مقدارها ٤٥° بأن نقيم من زوايا المربع المنشأ ثمانية أقواس بطول اكبر قليلا من طول الضلع كما فى (شكل ٥)

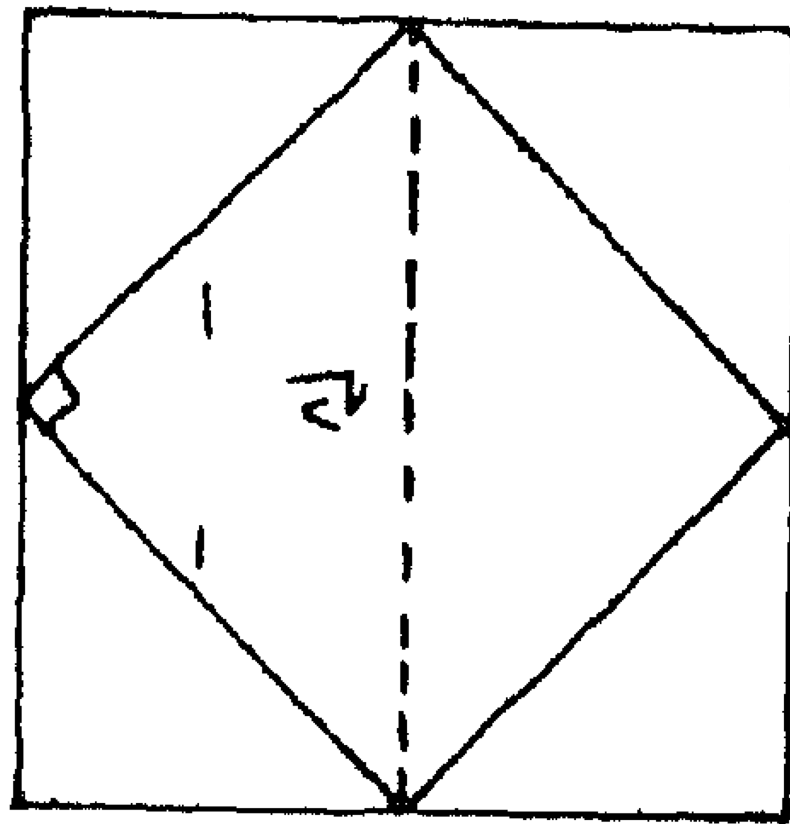


(شكل ٥)

و (الشكل ٦) يوضح العلاقة بين المربع ونظم نسبة $\sqrt{2}$، حيث أن المربع الصغير أَ بَ جَـ دَ داخل الدائرة التى مركزها م والمربع الكبير خارج الدائرة نفسها، ونسبة طول ضلع المربع الصغير إلى طول ضلع المربع الكبير هى ١: $\sqrt{2}$ ، و (الشكل ٧) يوضح هذه النسبة حيث أن المربع الصغير يساوى طول ضلع المربع الكبير، وحيث أن المربع الصغير فيه القطر والضلعان يمثلوا أضلاع مثلث متساوى الساقين نسبة أضلاعه كما فى قاعدة أفلاطون الأولى وهى ١:١: $\sqrt{2}$، إذاً نسبة طول ضلع المربع الصغير إلى طول ضلع المربع الكبير الذى يساوى قطر المربع الصغير ١ : $\sqrt{2}$.

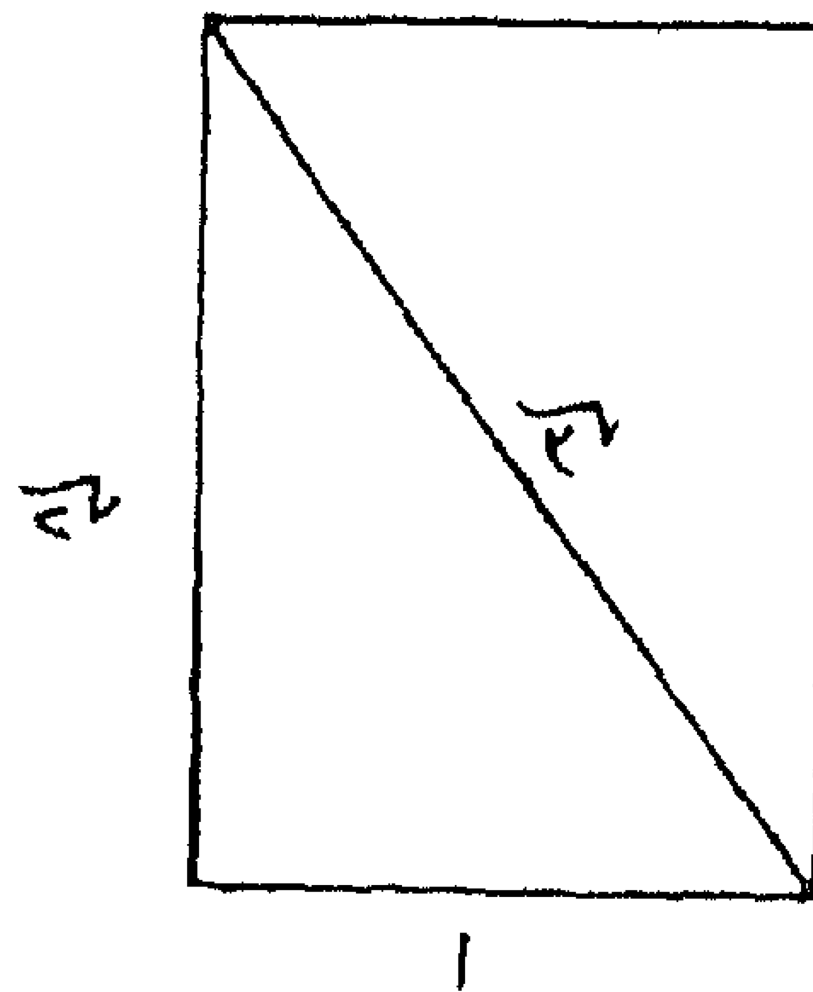


(شكل ٦)



(شكل ٧)

كما ترتبط هذه النسب بالمستطيل الذهبى الذى يساوى طول ضلع المربع الكبير ارتفاع المستطيل وطول ضلع المربع الصغير يساوى عرض المستطيل، كما فى (شكل ٨)



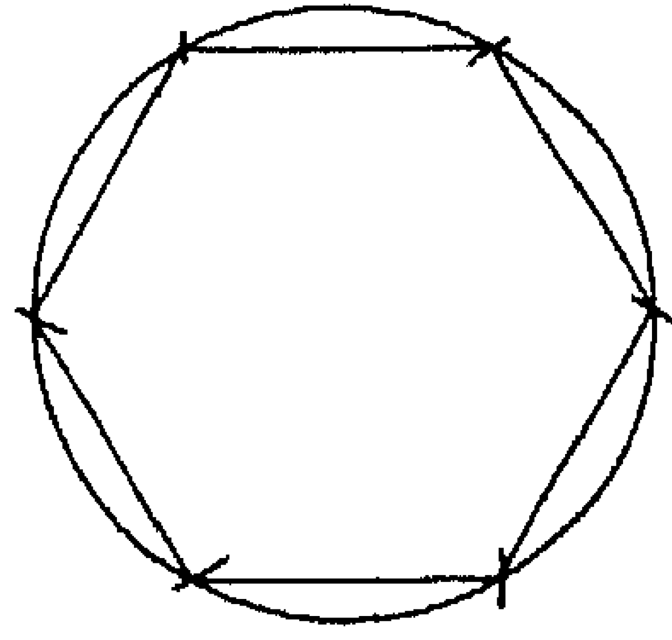
(شكل ٨)

- السداسى:

يتم إنشاء الشكل السداسى عن طريق تقسيم محيط الدائرة إلى ستة أقسام كما فى طريقة رسم المثلث، وينتج عن توصيل خطوط بين النقاط كلها بالتوالى شكل السداسى كما فى (شكل ٩)، وهذا معناه أن طول ضلع السداسى يساوى قطر دائرة يمس محيطها زواياه

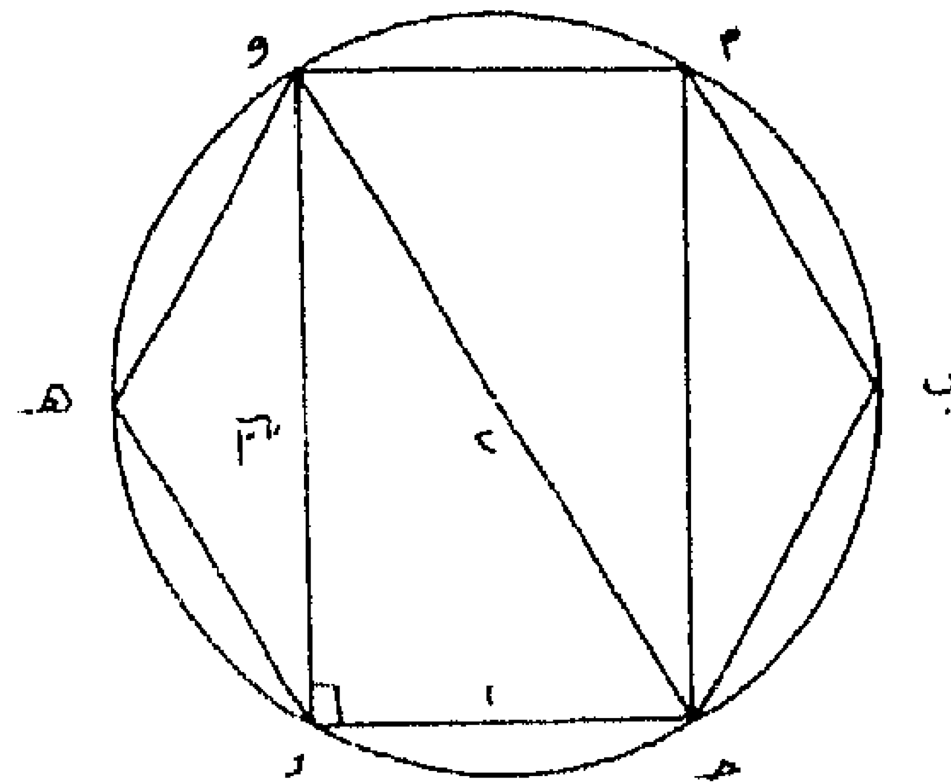
طول ضلع السداسى : قطر الدائرة = ١ : ٢

طول ضلع السداسى : نصف قطر الدائرة = ١ : ١



(شكل ٩)

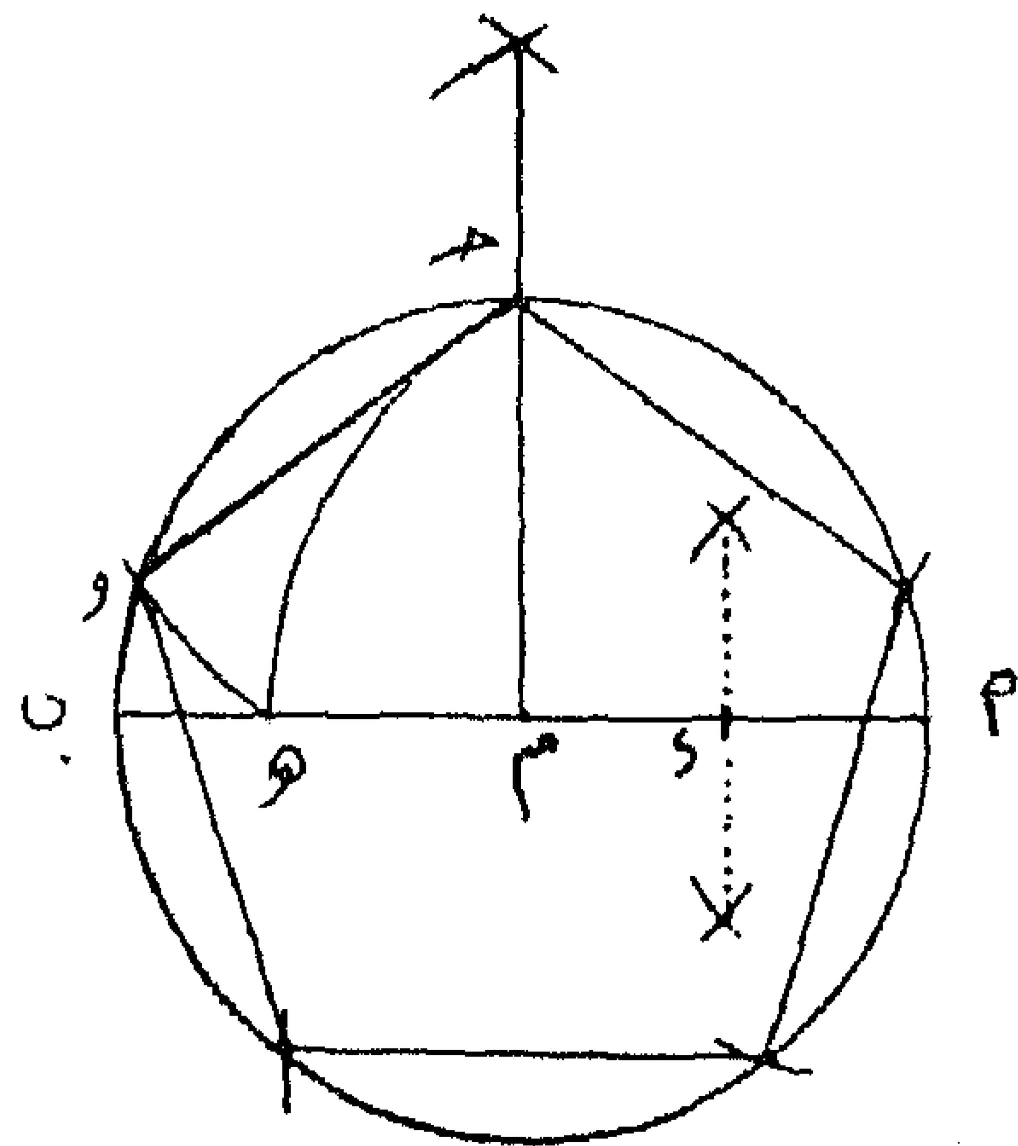
أما (الشكل ١٠) فيوضح علاقة الشكل السداسى بنظام $\sqrt{٣}$، حيث ينتمى تحليل هذه النسبة إلى قاعدة المثلثات الأفلاطونية الثانية، ففى المثلث جـ د و فيه جـ د يساوى طول ضلع السداسى، و د يساوى ارتفاع السداسى وتكون نسبة ارتفاع السداسى إلى قطره هى $\sqrt{٣}$: ٢



(شكل ١٠)

- الخماسى:

من دراسة (عصام الدين وعيسى بارمان)[1] نخلص إلى طريقة رسم الخماسى عن طريق الدائرة، وذلك بتحديد القطر أ ب وإقامة نصف قطر عمودى عليه برسم قوسين يتقاطعا خارج المحيط، ومن نقطة التقاطع نمد خط مستقيم إلى مركز الدائرة يقطع المحيط فى أ والقطر فى م ثم ينصف أ م برسم أقواس من أ ، م ليتقاطع الخط الواصل بينهما مع القطر أ ب فى د وهى نقطة الوسط لنصف القطر أ م ، ومن النقطة د نرسم قوس يقطع م ب فى هـ بنصف قطر يساوى قطره د جـ ، ومن جـ نرسم قوس آخر بنصف قطر طوله يساوى جـ هـ ليقطع محيط الدائرة فى و ، ونصل ج و الذى يمثل ضلع الشكل الخماسى، وبالفرجار نقسم محيط الدائرة إلى خمسة أقسام متساوية هى أضلاع الشكل الخماسى كما فى (الشكل ١١)



(شكل ١١)

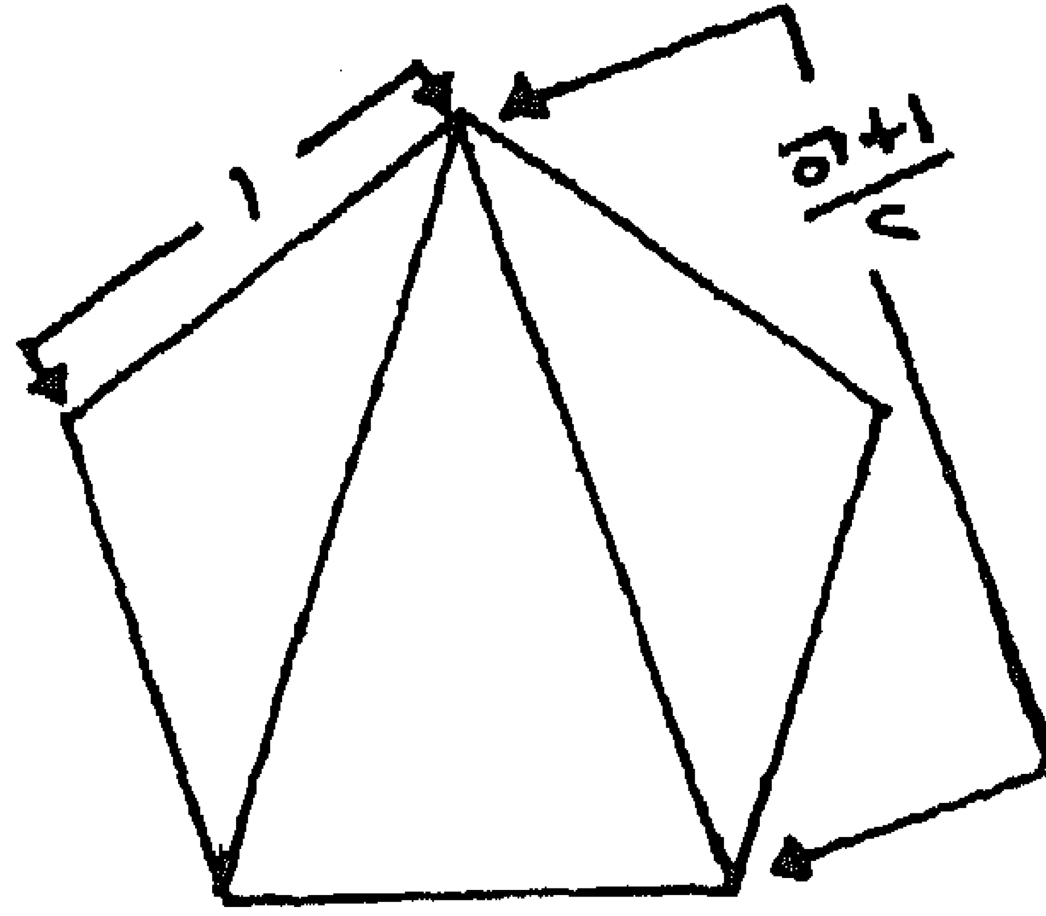
[1] Issam El-Said & Ayse Parman: Geometric concepts in Islamic art, Biddles LTD- Guild Ford, England, 1976, P: 4

ويرتبط الشكل الخماسي بالنسبة الذهبية ١ : $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$

حيث إذا كان طول ضلع الشكل الخماسي يساوى ١ فإن طول الوتر

الواصل بين ضلعين متتاليين فى الشكل يساوى $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$

كما فى (الشكل ١٢)، وهكذا فإن طول ضلع الشكل الخماسى يساوى طول ضلع المستطيل الذهبى الذى يساوى ارتفاعه طول الوتر الواصل بين ضلعين متتاليين فى نفس الشكل الخماسى.



(شكل ١٢)

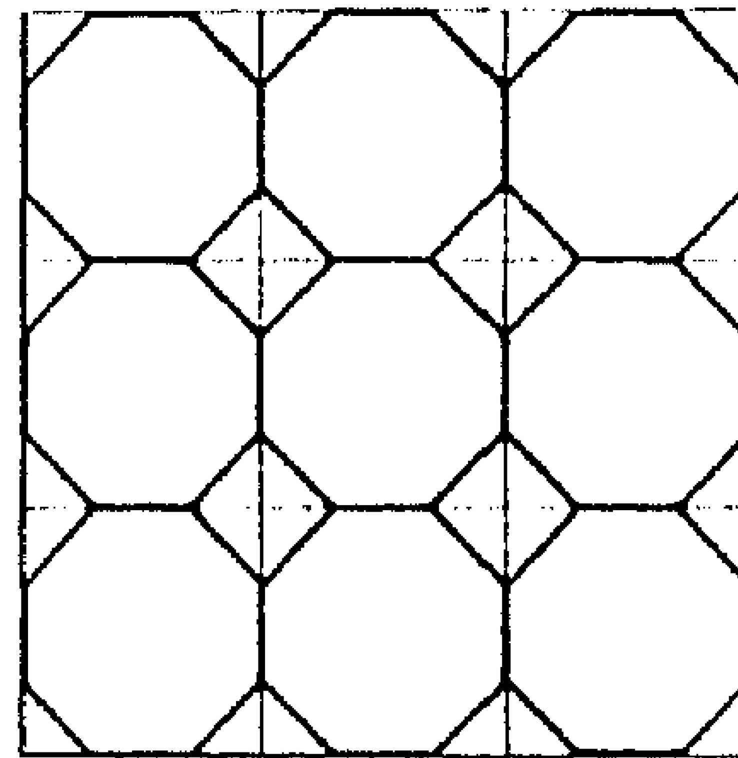
أنواع الشبكيات ونظم التكرار:

تعد المفردات الأساسية كالمثلث والمربع والخماسى والسداسى مفردات بسيطة لا تخص الفن الإسلامى فقط وإنما تنقلها صياغتها وتراكيبها فى منظومات ذات أسس معينة من مجرد مفردات عامة إلى طراز محدد هو طراز الفن الإسلامى، ويرى الباحث أن التعرض لدراسة أسس تكوين المفردات والشبكيات الإسلامية منطلق هام فى بناء الأشكال الهندسية الخزفية المستلهمة من هذا الفن بأسلوب تركيبى وتجميعى يواكب الفنون المعاصرة.

من خلال دراسة " السيد العربى"[١] يمكن تصنيف بعض النظم التكرارية كالأتى:

١. التكرار العادى:

تتجاور فيه المفردات فى وضع ثابت واتجاه ثابت، إما فى وضع أفقى أو رأسى أو فى اتجاهين معا فى نفس الوقت



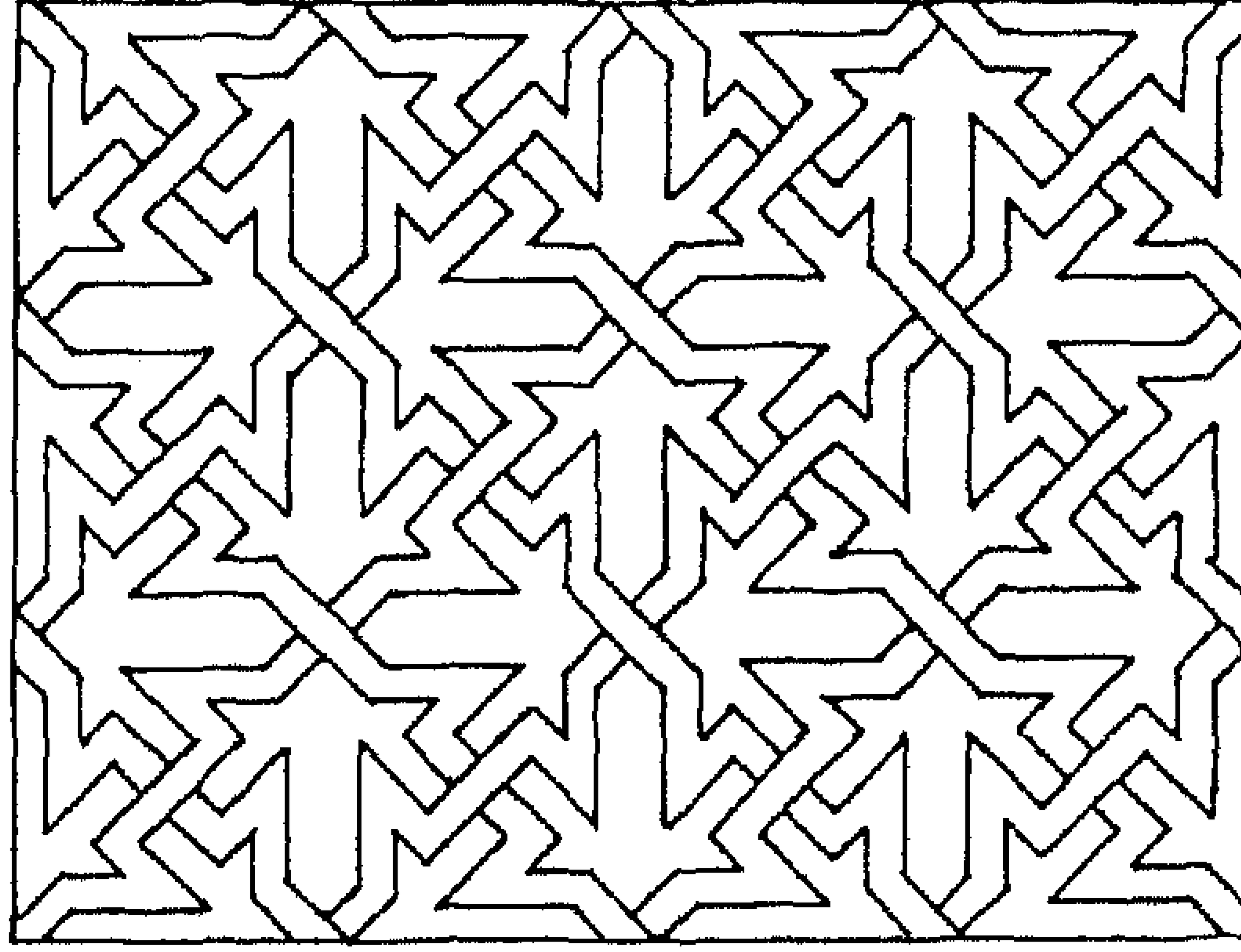
(شكل ١٣)
التكرار العادى

٢. التكرار العكسى:

هو تكرار فى اتجاه أفقى أو رأسى أو مائل أو فى اتجاهين معا فى نفس الوقت ولكن تتخذ فيه المفردة وضع معاكس للمفردة التالية لها

---

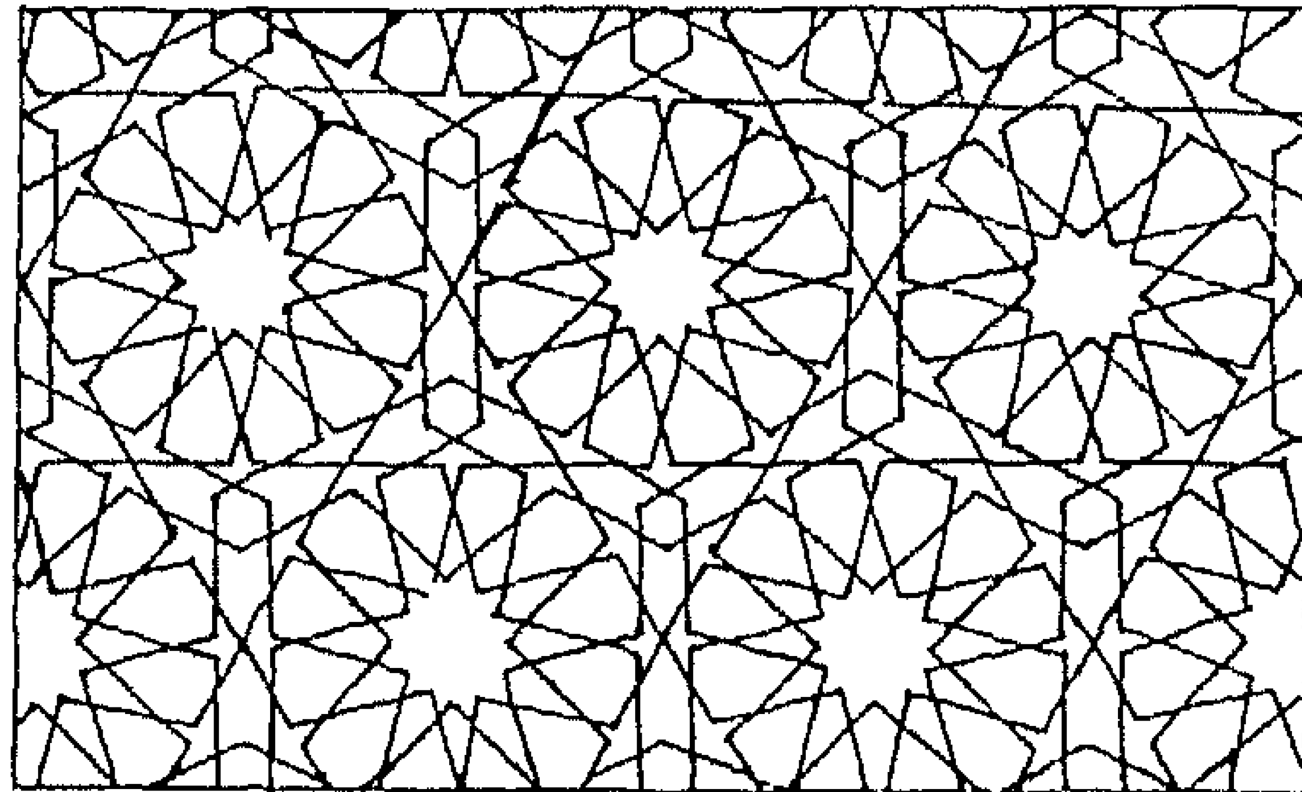
١ السيد العربى على الديب: مدخل تجريبى لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية فى التصميم باستخدام الكومبيوتر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠، ص: ١١٠



(شكل ١٤)
التكرار العكسى

٣. التكرار المائل:

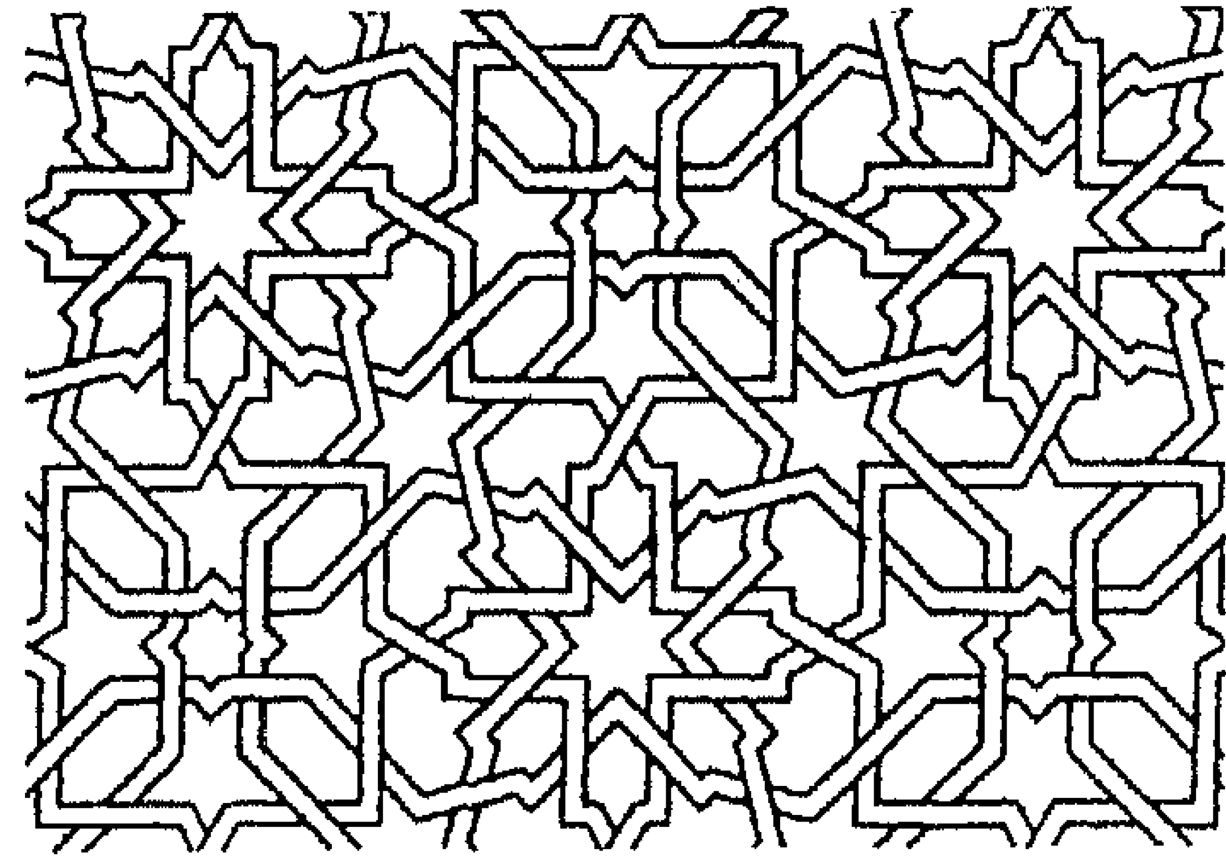
تتخذ فيه المفردة مكانها فى الصف التالى أو العمود التالى فى منتصف المسافة بين المفردتين السابقتين، وهكذا يتخذ التكرار شكلا مركبا أكثر تعقيدا من التكرارين السابقين.



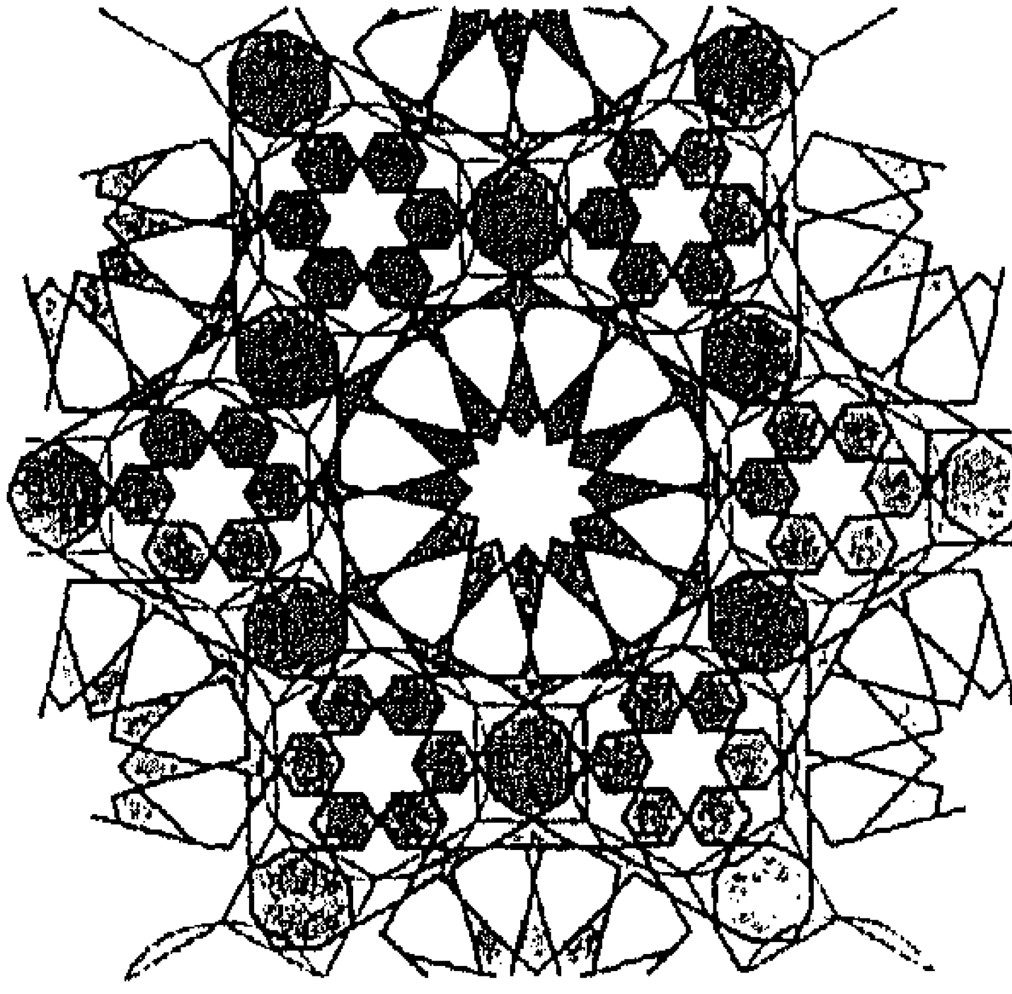
(شكل ١٥)
التكرار المائل

٤. التكرار المركب:

تتجاور فيه المفردات (أكثر من مفردة) وتتخذ فيه ترتيبا تبادليا، وتتحرك فى مسارات دائرية أو مستقيمة أو مربعة أو سداسية، كما فى شكلى (١٦، ١٧)



(شكل ١٦)



(شكل ١٧)

التكرار المركب

وينتج عن اختلاف أشكال المفردات الهندسية المختلفة البسيطة والمركبة ومن التكرارات المتعددة علاقات بين تلك المفردات أثناء تكرارها فقد تتماس أو تتراكب أو تتضافر أو تتبادل مع الأرضية، وقد شملت دراسة " احمد عبد الكريم "[1] بعضاً من النماذج التكرارية وعلاقة الأشكال بعضها ببعض فى الشبكيات (١ ، ٢، ٣)

[1] احمد عبد الكريم: تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠، ص: ٩٤

العلاقة القائمة بين الاشكال	الشبكية المربعة	لشبكية المثلثة
التماس		
التراكب		
لتضافر		
التبادل بين الشـــكل و الارضية		

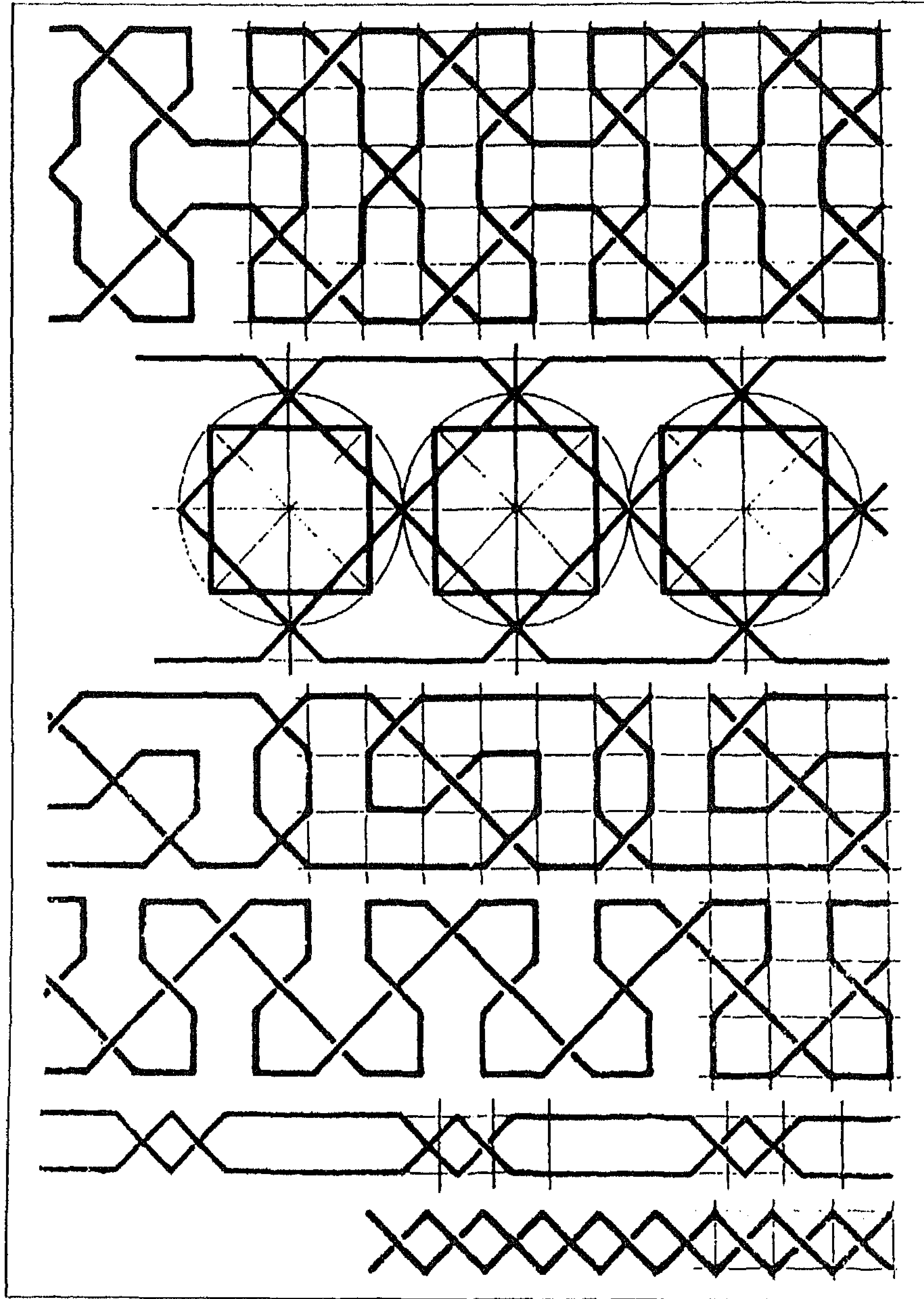
(جدول ١)

العلاقة القائمة بين الاشكال	الشبكية المربعة	لشبكية المثلثة
التماس		
التراكب		
لتضافر		
التبادل بين الشـــكل و الارضية		

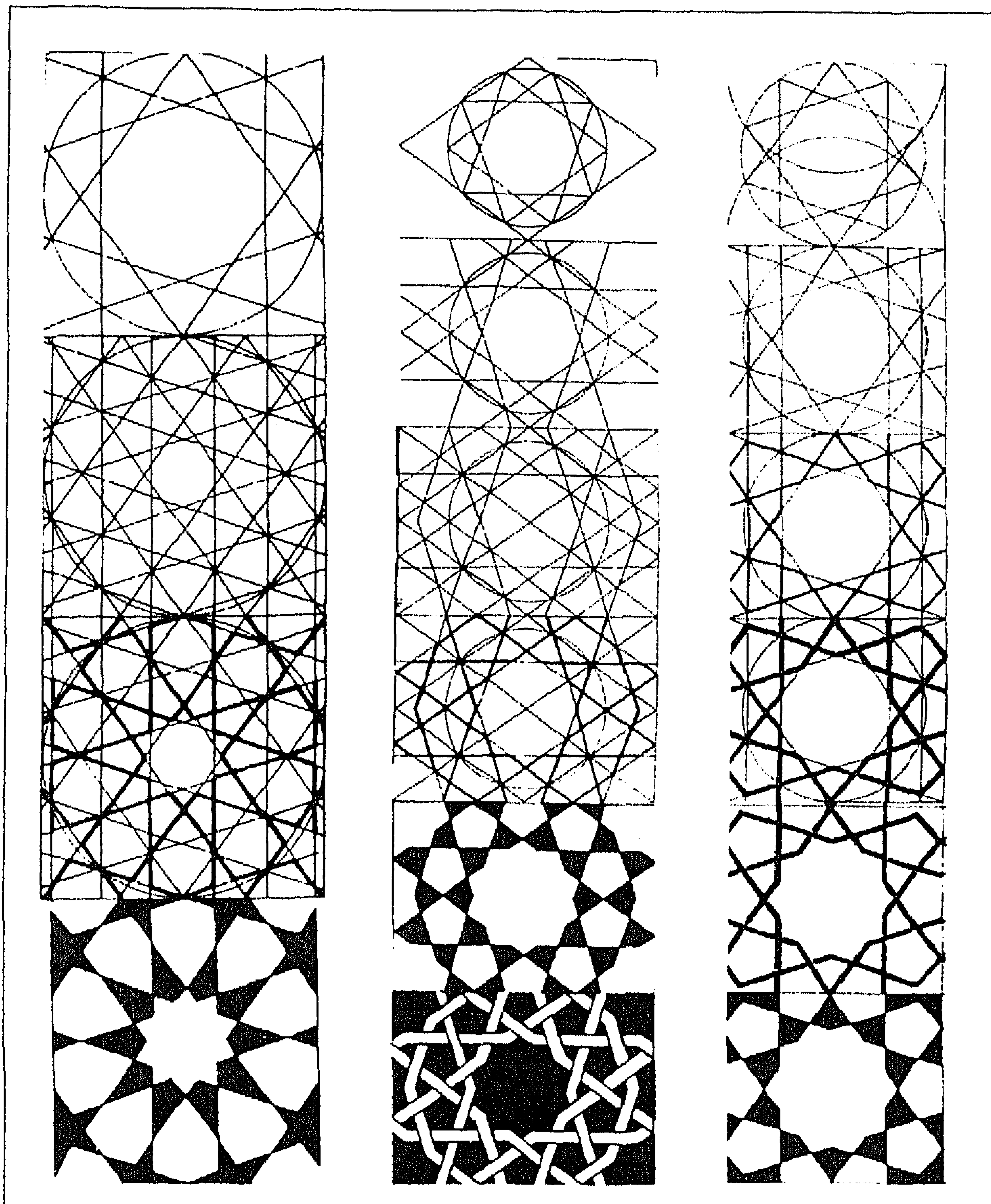
(جدول ٢)

العلاقة القائمة بين الاشكال	الشبكية المربعة	لشبكية المثلثة
التماس		
التراكب		
لتضافر		
التبادل بين الشـــكل و الارضية		

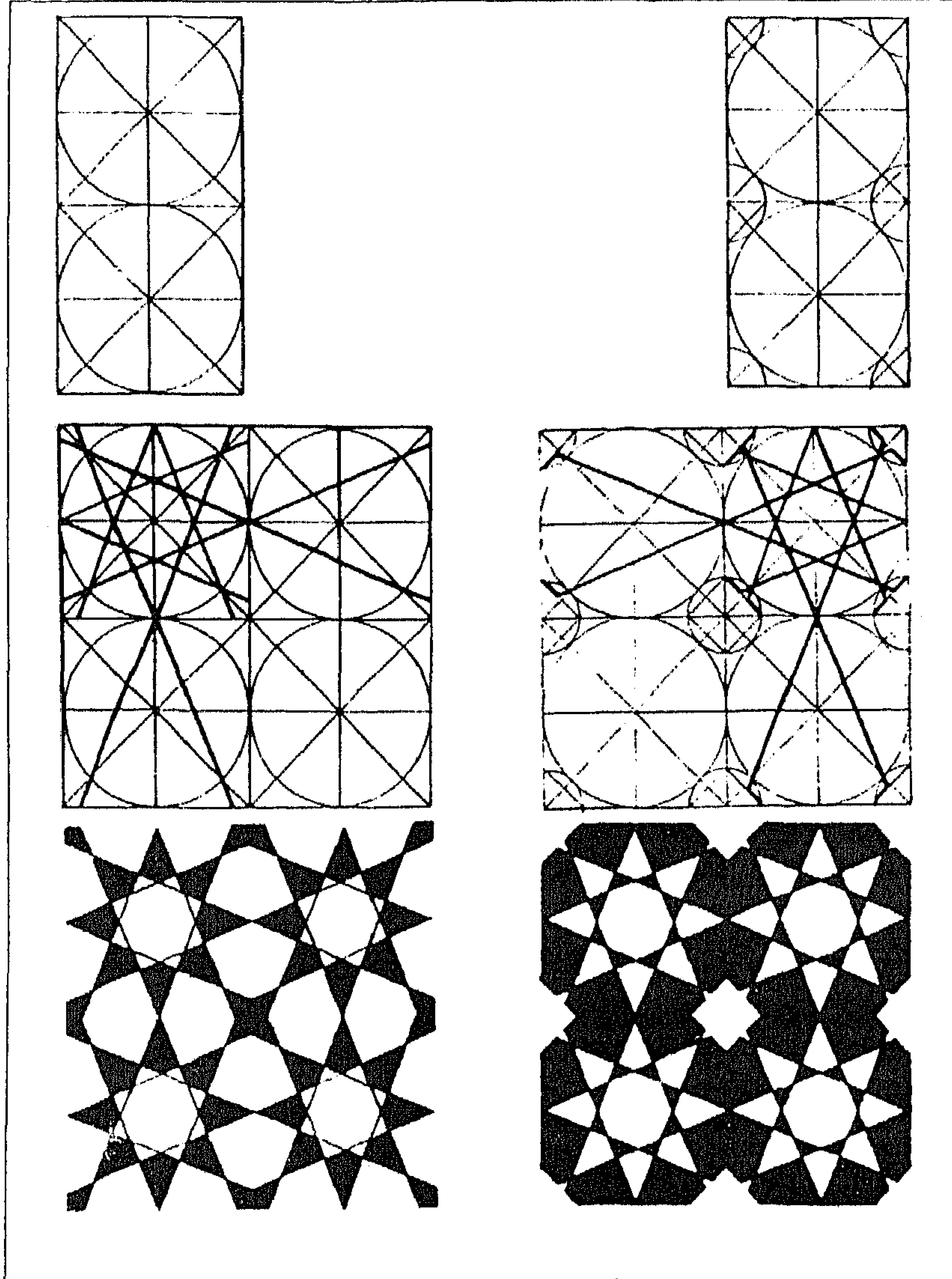
(جدول ٣)



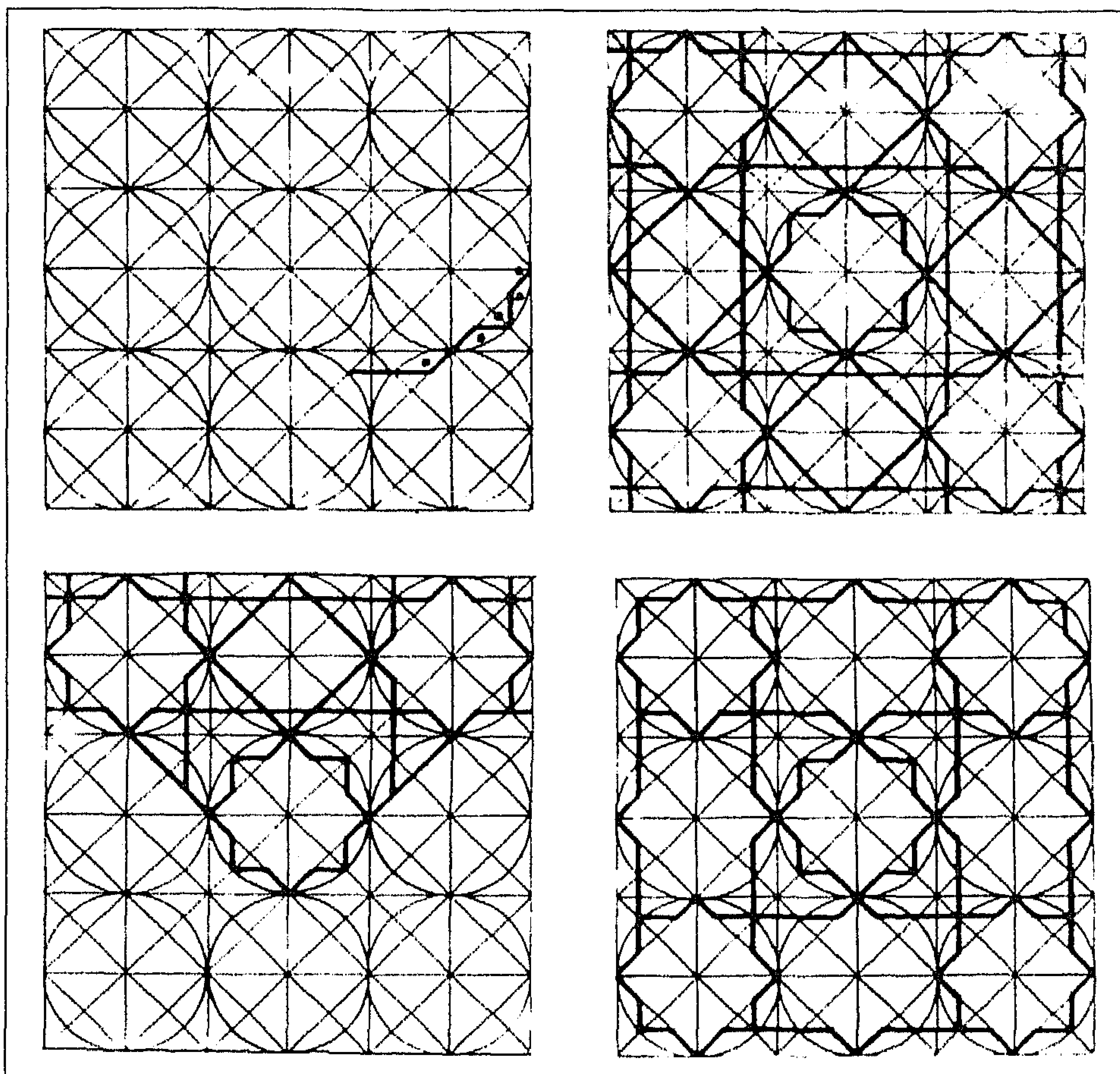
(شكل ١٨)
مجموعة من الأشكال الهندسية تتبع نظام الشبكية المعتمدة على المربع وتختلف فى نظامها التكرارى وينتج عن هذا الاختلاف تنوع فى الشكل، كما ينتج التآلف نتيجة وحدة النظام



(شكل ١٩)
الأساس الهندسى للنجوم الإسلامية
تحمل العديد من الشبكيات نفس النظام التكرارى لوحدة هندسية واحدة ولكن ينتج عن استخدام خطوط ومسارات مغايرة أشكال متنوعة

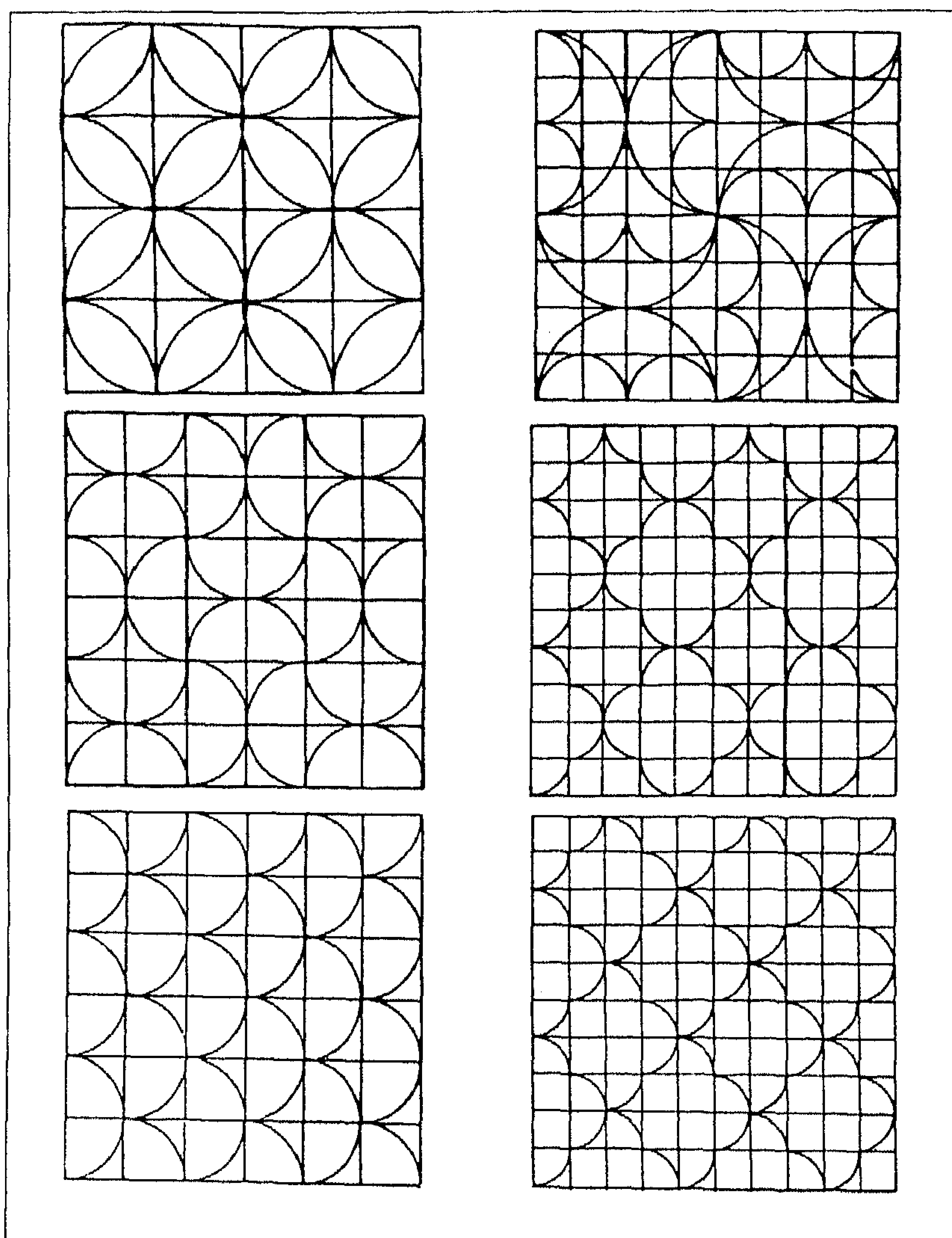


(شكل ٢٠)
تراكب المفردات الهندسية البسيطة فى تكرارات ذات صياغات مركبة يمنحها شكلا يختلف عما إذا زاد تراكب الخطوط والمساحات



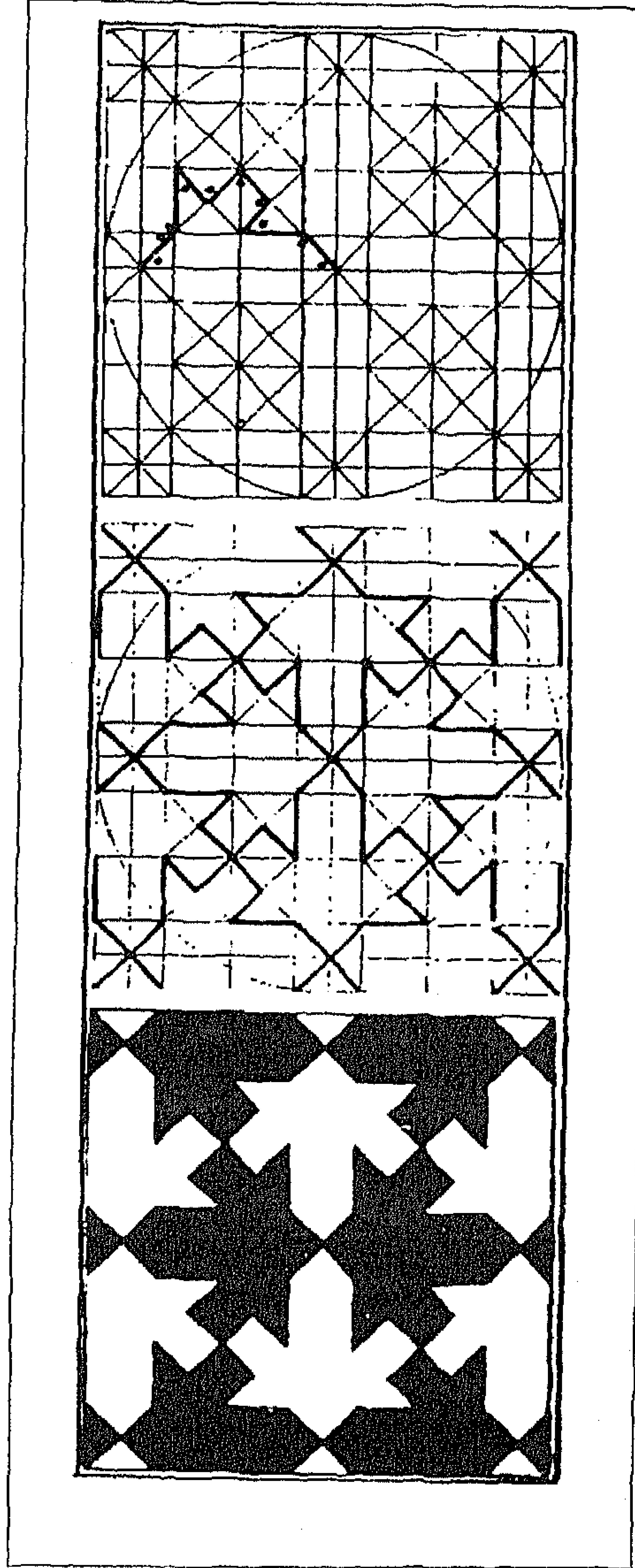
(شكل ٢١)

احد أسس بناء شبكيات النجمة الثمانية والقائمة على التكرار المنتظم



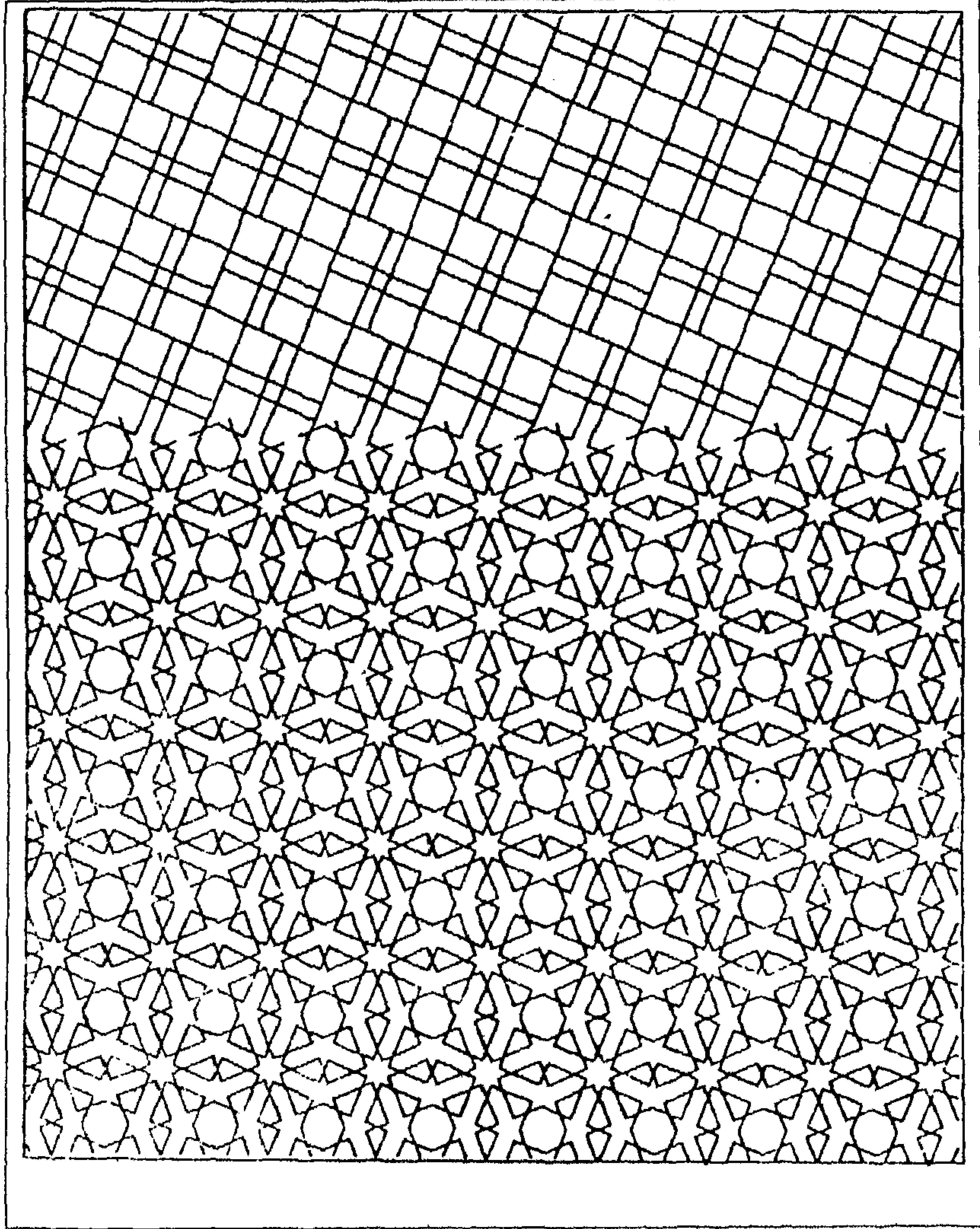
(شكل ٢٢)

الهندسيات الإسلامية تتغير أشكالها بناءاً على تغير اتجاهات تكرارها



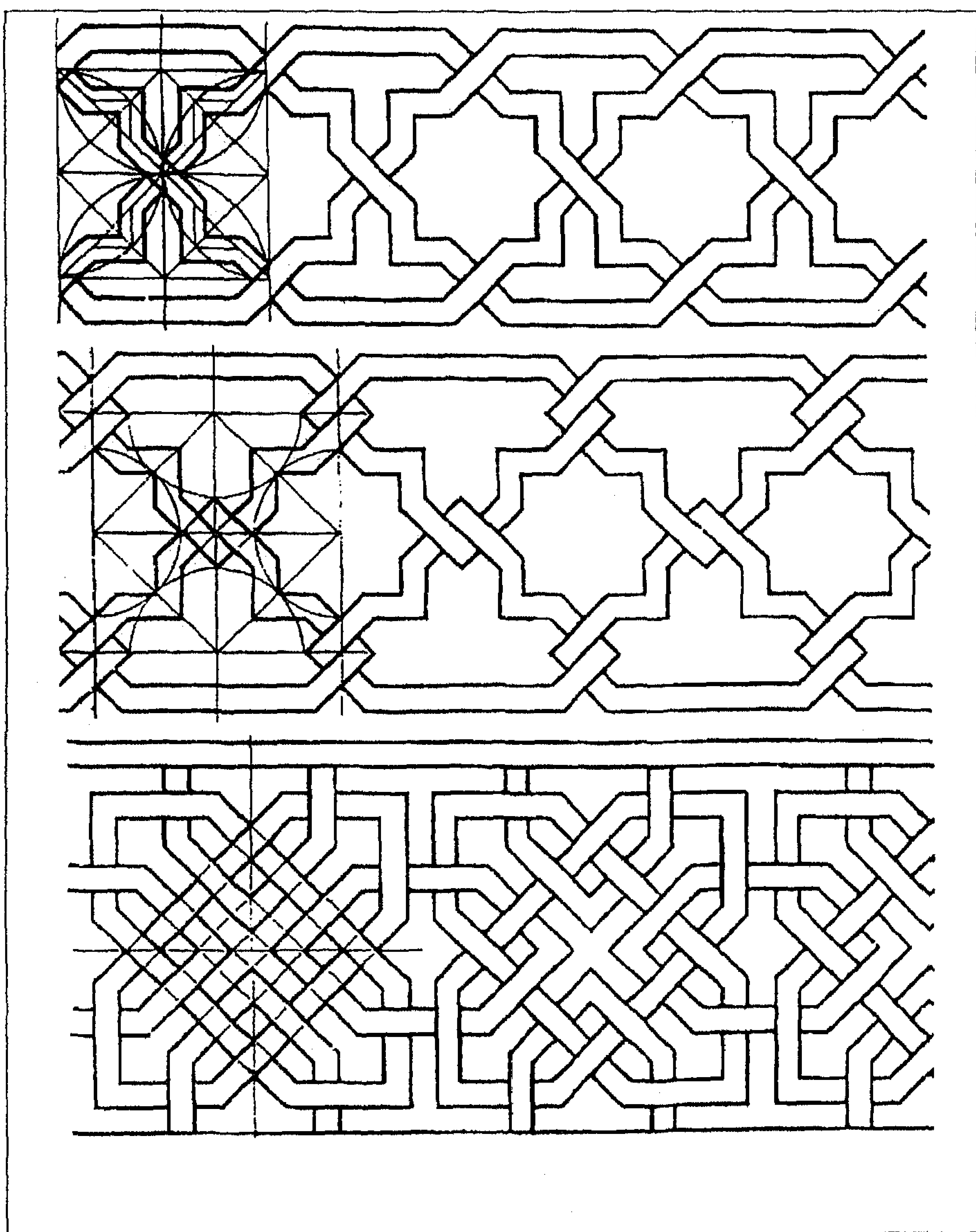
(شكل ٢٣)

الهندسيات الإسلامية تتكون من تراكب عدد من الشبكيات يمكن الحذف منها أو الإضافة إليها لتنتج أشكال جديدة



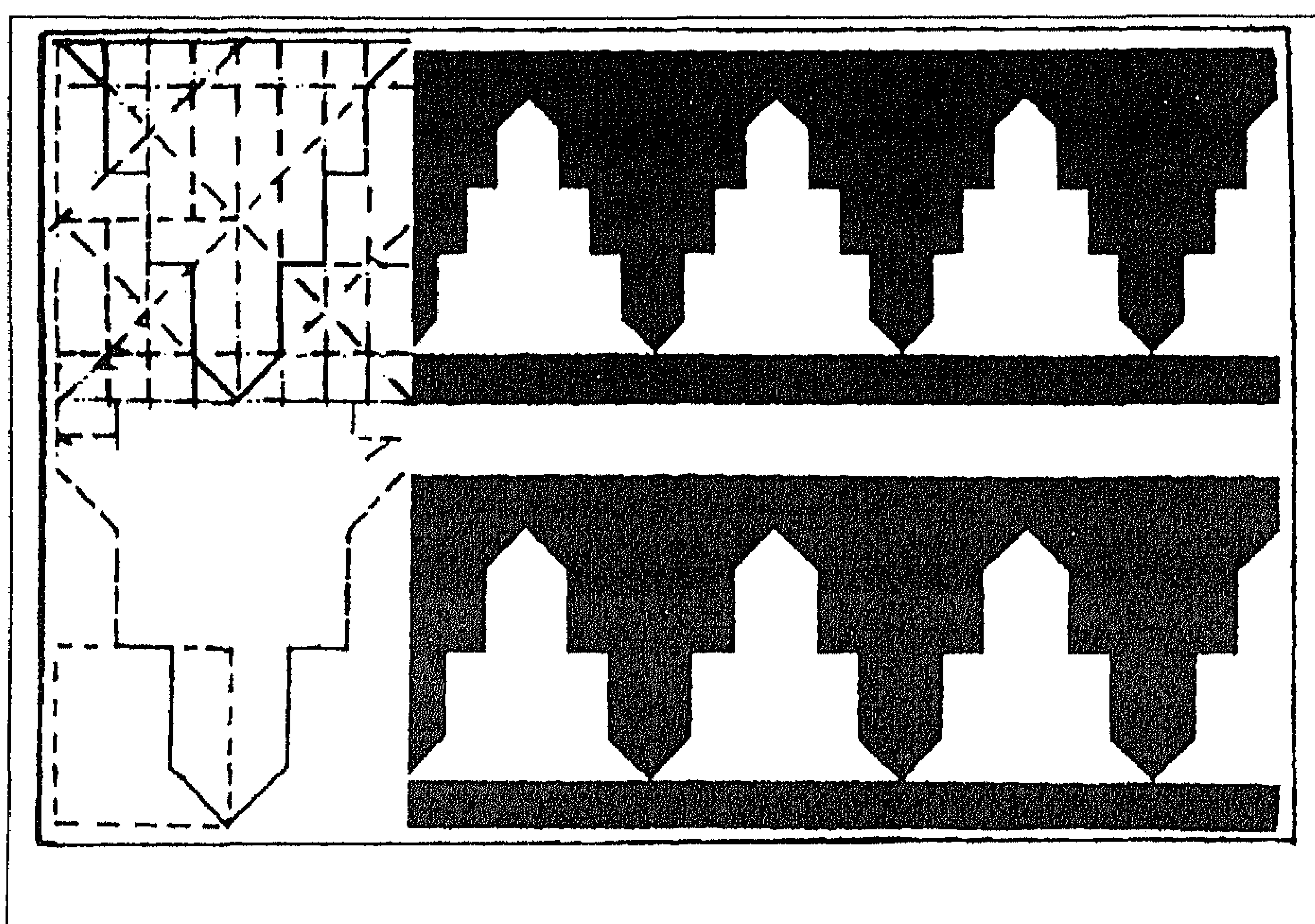
(شكل ٢٤)

التكرار المنتظم يمنح الإحساس بالامتداد اللانهائى



(شكل ٢٥)

تكرار المفردات فى خط أفقى أو رأسى يصنع سلاسل إسلامية على هيئة أشرطة وتكرارها فى كلا الاتجاهين الأفقى والرأسى يملأ المساحات المستطيلة والمربعة وأى مساحة أخرى



(شكل ٢٦)

عرائس أعلى جدران المساجد تتكون من الشبكيات وهكذا تتعدد نتائج الشبكيات للعديد من الصور المسطحة وأيضا المجسمة

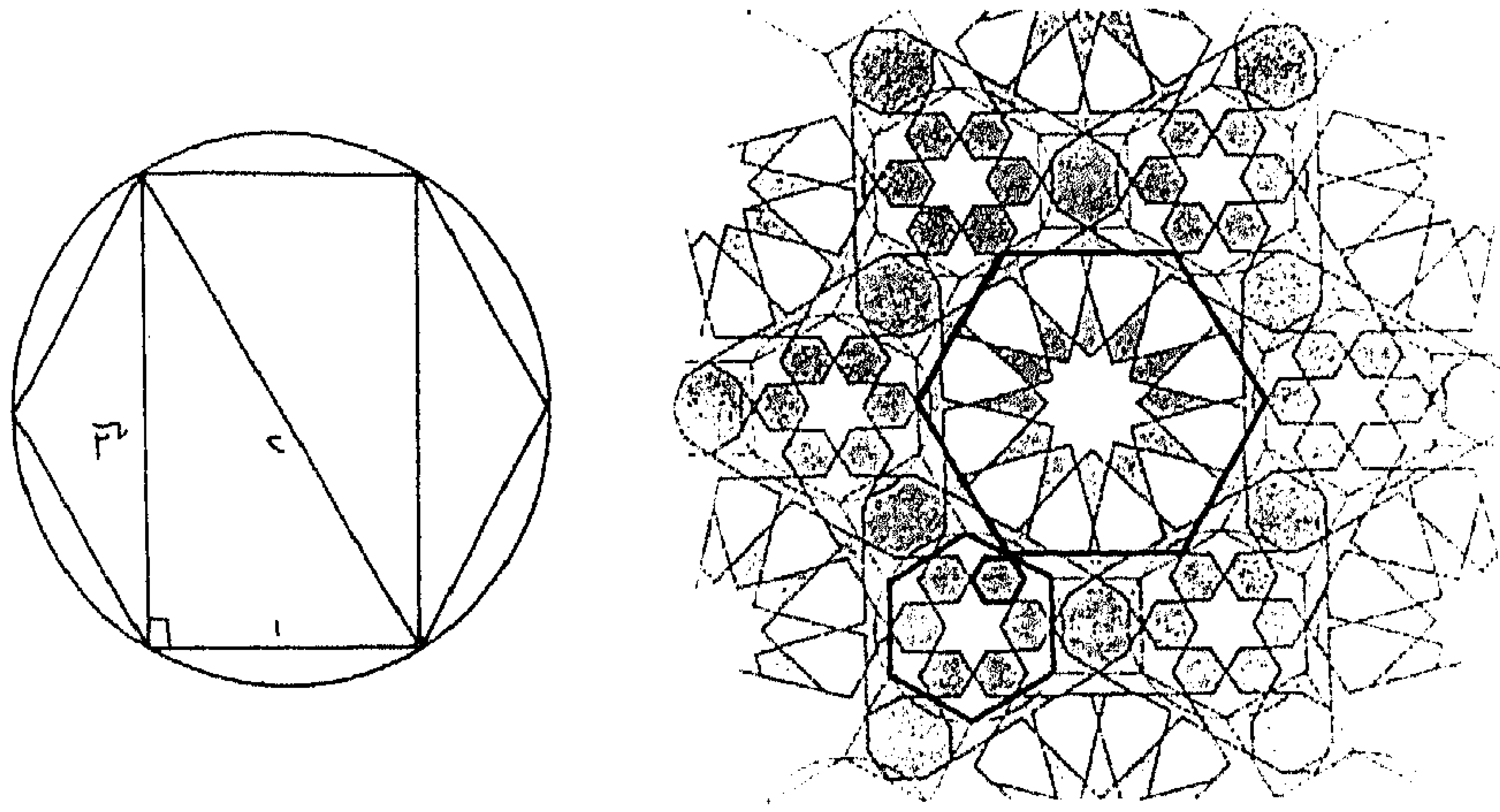
الفن الحسابى:

الفن الحسابى هو فن يقوم على أساس الأرقام وحساب نسب أجزاء العمل بعضها إلى بعض أو نسب إيقاع تكرار الأشكال أو نسب تقسيم الشكل الواحد إلى أجزاء كتحليل للشكل إلى أجزاء أكثر بساطة أو أكثر تعقيدا كالنسبة (٢:١ ، ٣:١ ،٤:١) وقد يتكون الشكل من أكثر من أسلوب حسابى كحساب نسب الأجزاء بعضها إلى بعض وكذلك حساب الإيقاع الحركى الذى تتحرك من خلاله أجزاء العمل فى الفراغ الثلاثى الأبعاد.

ومن خلال التحليلات السابقة للمفردة الهندسية الإسلامية الواحدة والتى ترتبط بنسب رياضية بين خطوطها وزواياها فى علاقاتها مع بعضها البعض، يمكن الوصول إلى أشكال خزفية تعتمد على الجمع بين أساليب الفن الحسابى و العناصر الأساسية والقيم الجمالية فى الفن الإسلامى فالشكل السداسى ترتبط نسب أطواله بالنسب

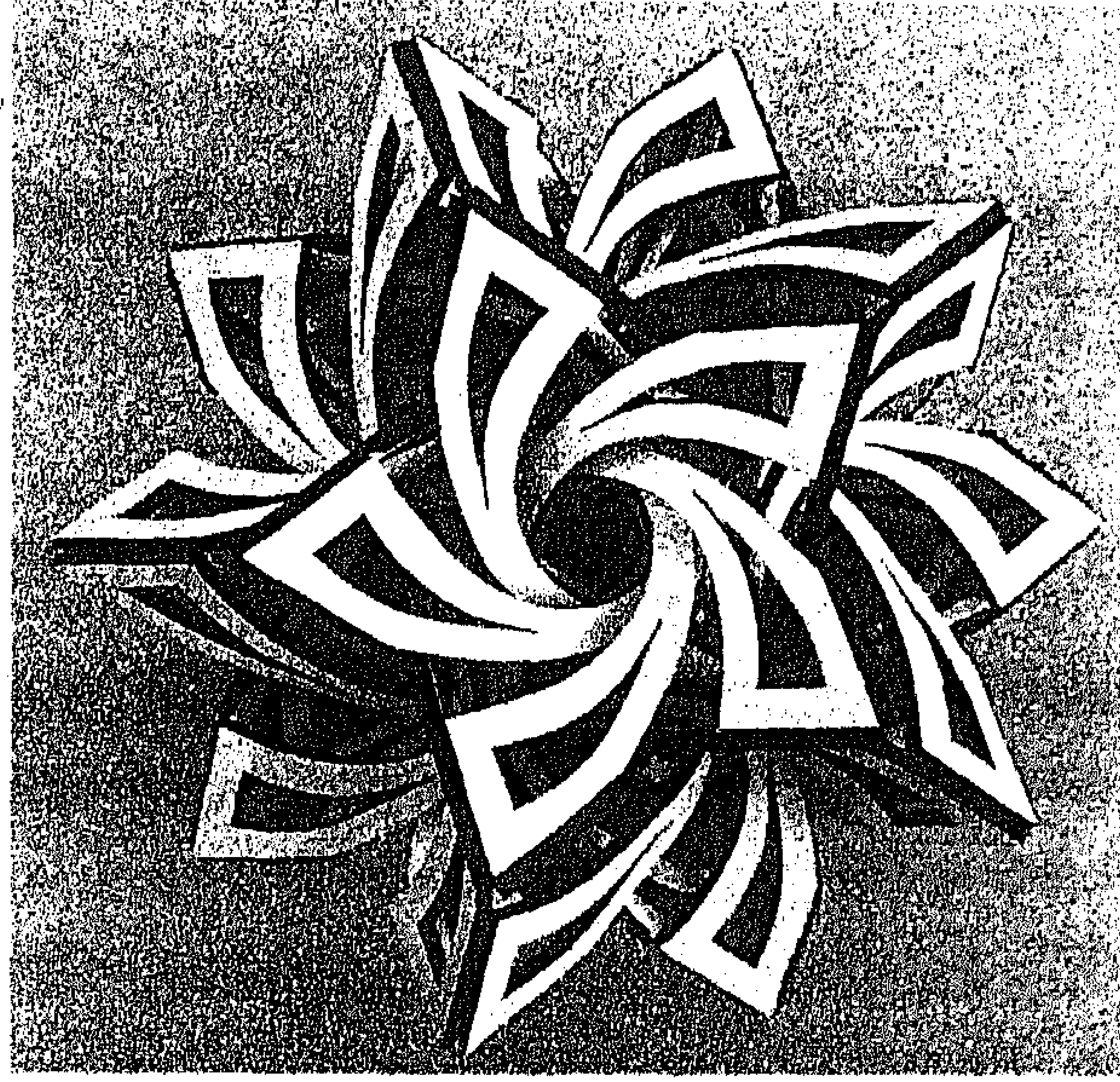
(طول الضلع : القطر : الارتفاع = ١: ٢ : $\sqrt{٣}$)

و تزداد العلاقات الرياضية والنسب فى الشبكية الواحدة من خلال تكرار الشكل فى الشبكية، وتزداد النسب تعقيدا بزيادة الأشكال داخل الشبكية سواء بتغير مساحة المفردة من خلال التكبير والتصغير حيث تتغير النسبة بين الشكل الأكبر والأصغر أو باحتواء الشبكية لعدد من المفردات كالسداسى والمربع والثمانى والمعين كلا بنسبه وبنسب تكبيره وتصغيره، وهكذا يكون الفن الإسلامى الهندسى فى حد ذاته هو شكل من أشكال الفن الحسابى والذى هو بلا شك كان له اثر كبير فى ظهور هذه النوعية من الفنون حيث وضع الفن الإسلامى والعلوم التى برع فيها العرب العديد من الأسس التى يمتد أثرها إلى الفنون والعلوم المعاصرة.



(شكل ٢٧)
شكل يوضح النسب والعلاقات الرياضية والحسابية للمفردة والشبكية

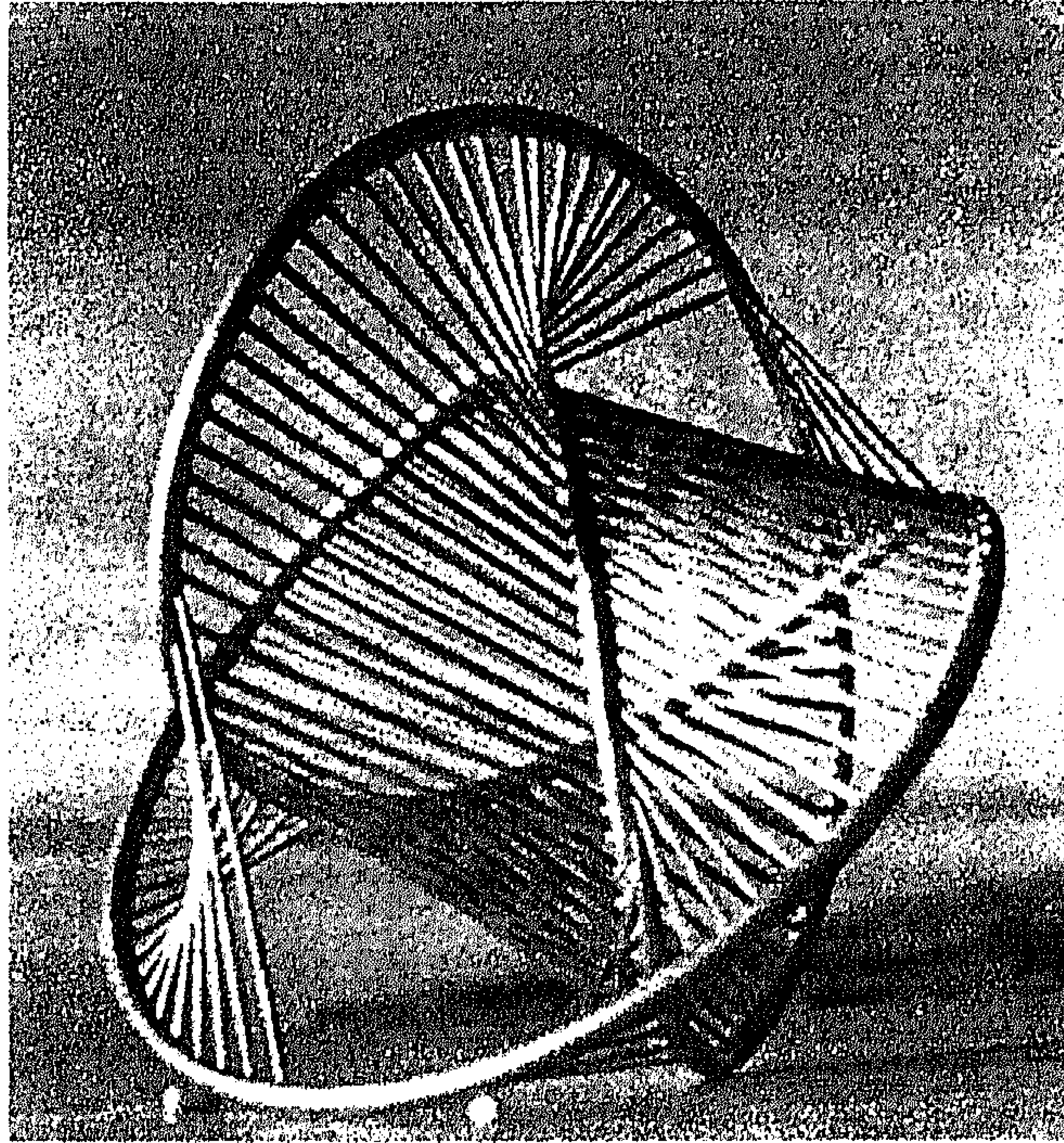
هذه الأسس الهندسية والحسابية استعان بها الكثير من الفنانين للوصول إلى أشكال مستحدثة من الفنون المعاصرة من خلال أساليب و وسائل متعددة، سواء باستخدامها فى علاقة الشكل بأجزائه أو بشكل آخر ويكون ذلك إما بنسبة ثابتة أو متوالية عددية (١، ١,٥، ٢، ٢,٥، ٣) ، لتكبير وتصغير وحدة واحدة، أو تحريك المفردة بناءا على تكرار منتظم تبعا للنسب الثابتة أو المتوالية، ويتم استخدام هذه الأسس من خلال القياس بأدوات القياس العادية كالمسطرة والمتر، أو باستخدام أجهزة الحاسب الآلى خاصة عندما تزداد تعقيد النسب والأرقام وذلك من خلال برامج يمكن بها إنتاج أعمال فنية رقمية (ديجيتال) مسطحة وطباعتها أو التصميم للمجسمات ثم تنفيذها بالأدوات اللازمة تبعا للقياسات الناتجة من الحاسب الآلى أو من خلال أجهزة متصلة بالحاسب الآلى ومخصصة لهذه الأنواع من الاستخدامات.



(صورة ٤٦)

(جورج و. هارت- George W. Hart)
شكل من الخشب تم تقطيعه بأشعة الليزر تبعا لنظام حسابى
عن طريق الحاسب الآلى

ويزداد الأمر صعوبة فى الأعمال المجسمة خاصة مع تعدد الزوايا والأسطح المنحنية، وتعمل أجهزة الحاسب الآلى على تحديد الأطوال ونسبة الانحناء من خلال برامج تعمل على تصميم الأشكال ثلاثية الأبعاد، وتعطى نتائجها من خلال محاور ثلاثية الأبعاد (الطول والعرض والارتفاع)، حيث يتمكن الفنان من تحديد نقاط التقاء الخطوط فى الشكل وتحديد أطوالها ونسبة انحناءها، تلك الخطوط التى بتغير أطوالها بنسبة ثابتة وتحركها فى الفراغ بإيقاع منتظم وفى اتجاهات متغيرة ينتج عنها عمل كما فى (الصورة ٤٧)

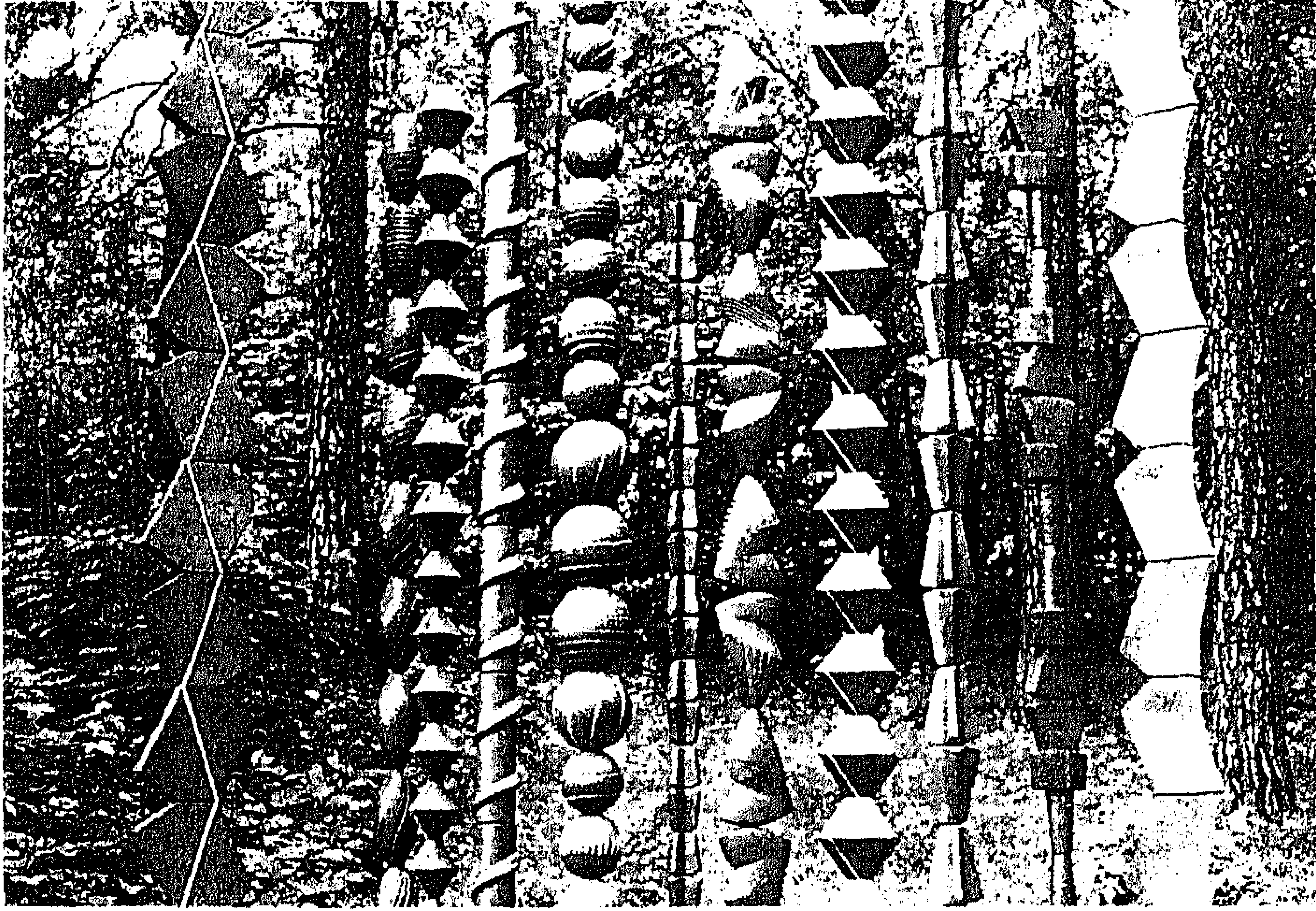


(صورة ٤٧)

(ربيد هليكس ماك- Ribbed Helix Mace) - شكل ثلاثى الأبعاد يتضح فيه التناقص والتزايد فى أطوال الخطوط للربط بين منحنيات تتسع وتضيق فى مستويات متعددة من الفراغ

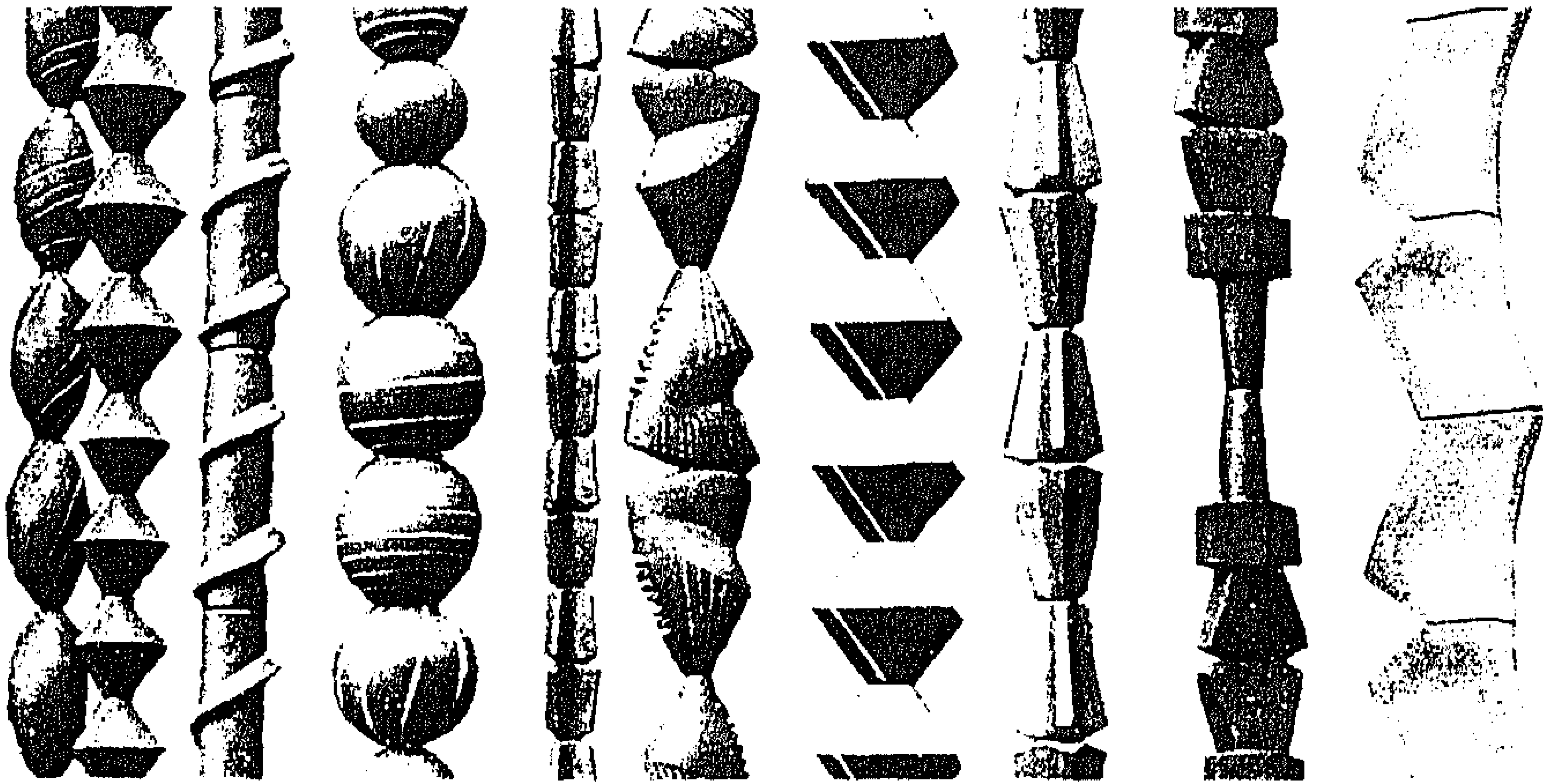
تنتج النسب الدقيقة والإيقاع المنتظم من خلال المعادلات الرياضية التى تعتمد على الأرقام الحسابية الدقيقة وأجزاءها سواء فى نظم تشغيل الحاسب الآلى أو المعطيات الناتجة عنه و التى يتعامل معها الفنان لإنتاج عمله، أو فى نسب الشكل وأطوال أجزاءه، و تلك الأرقام الصحيحة وأجزاءها العشرية كان للعلماء العرب كالخوارزمى دورا فى اكتشافها وتقنينها، كما كان لهندسيات الفن الإسلامى دورا بارزا فى ارتباط الفن بالأرقام الحسابية بشكل مباشر.

وفى مجال الخزف الحديث الذى يتسع لاحتواء العديد من المفاهيم والمضامين والأساليب، فنجده وقد اتجه إلى جوار الاتجاهات الأخرى نحو الهندسيات والحسابات الرياضية والهندسية التى تعتمد على أساليب الفن الحسابى، فى بناء الشكل سواء من خلال الشرائح أو بنحت كتلة من الطين ثم تفريغها بالنسبة للشكل الواحد، وعمل القوالب للحصول على نسخ متعددة من الشكل الذى يتجمع مع أجزاء أخرى ويتراكب ضمن منظومة متكاملة ليدخل فى اسلوب فن التجهيز فى الفراغ، وفى (الصورة ٤٨) نجد العمل الخزفى يتكون من أشكال هندسية مكررة من نفس الشكل وأخرى من أشكال مختلفة هندسية وعضوية تتوافق وأشكال الطبيعة المحيطة وتتخذ فى تجميعها محاور طولية لترتكز الأشكال فوق بعضها البعض من خلال دعامة داخلية، والتكرار يتم بشكل منتظم وغير منتظم للوحدات التى تتساوى حجومها وتختلف ويختلف كل عمود عن الآخر فى إيقاع التكرار وفى الطول وفى أحجام و أشكال المفردات، وبالرغم من هذا التنوع إلا أن الفنان استطاع أن يجعل الألفة بين الأعمدة وبعضها من خلال اللون ونمط التكرار فى بعض الأعمدة التى تعتمد على الشكل ومقلوبه، ويستخدم الفنان تقنيات الخزف الحديث كتقنية التشكيل اليدوى والتحزيز فى كتلة الشكل وتفريغ الكتلة المنحوتة و القوالب و الطينات السوداء وتحزيز وحفر فى السطح لتطعيم كتلة الشكل بالألوان.



(صورة ٤٨)

(باتريشيا لاى ، ماتيو- Patricia Lay,Mythoi) – الدنمارك
تجهيز خزفى فى الفراغ يعتمد أيضا على العلاقات الرياضية والهندسية



جزء توضيحى

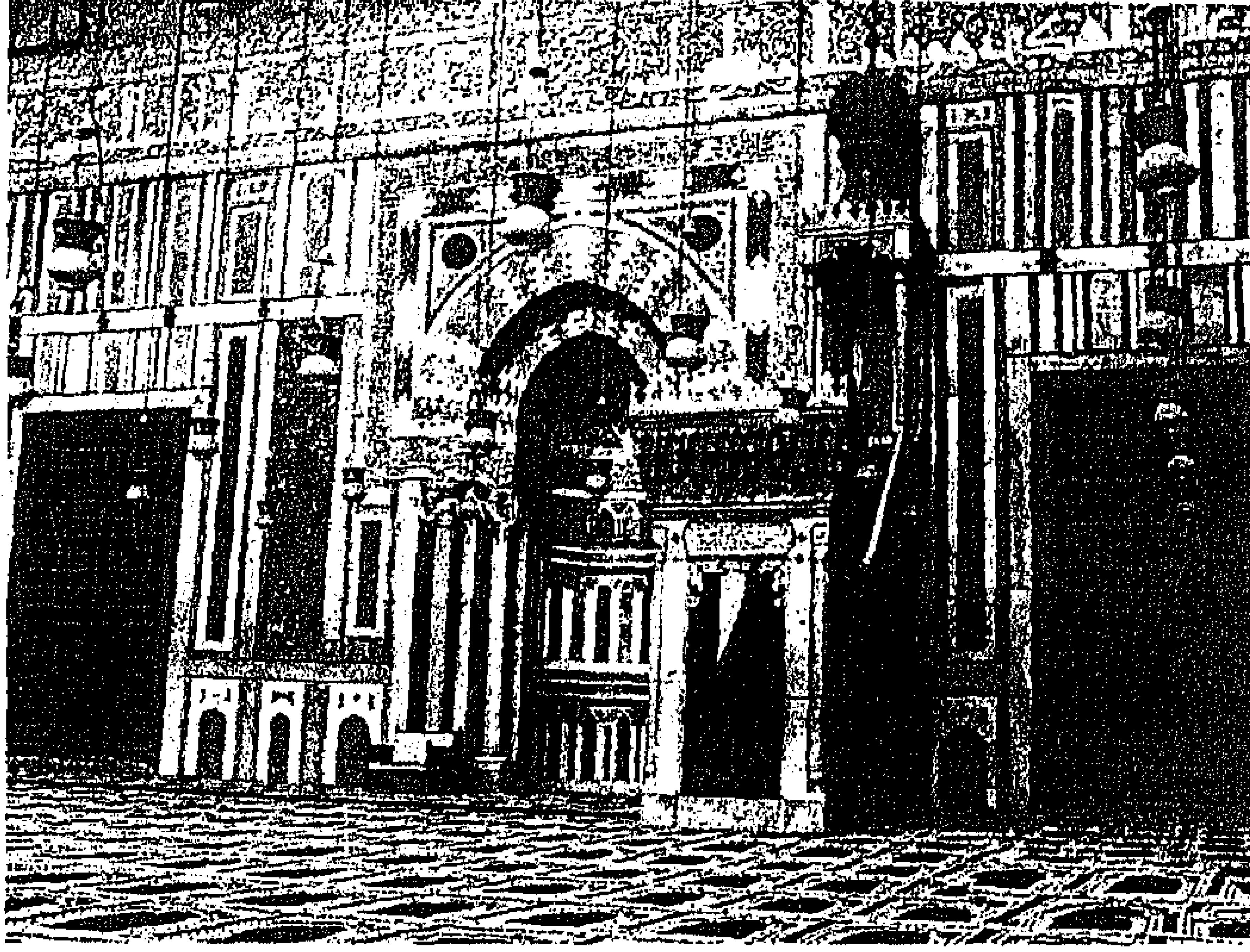
تحليل بعض الهندسيات التركيبية والتجميعية فى العمارة الإسلامية:

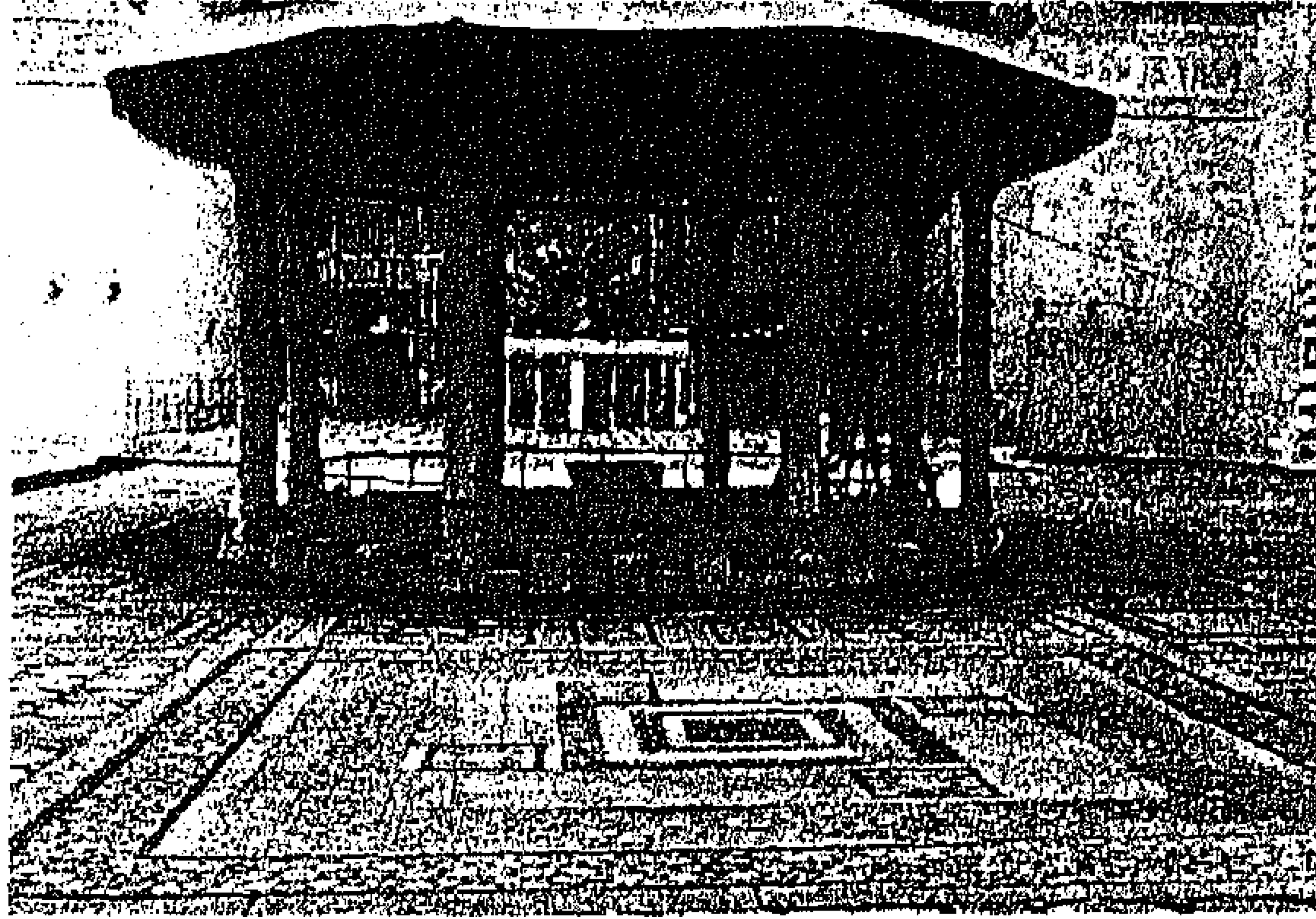
تحليل المجموعة الأولى

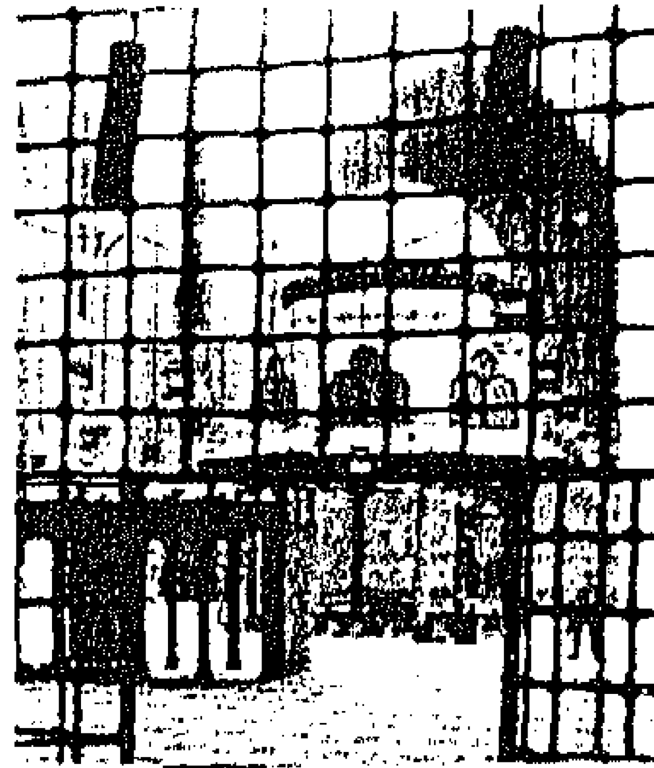
(صورة ٤٩) من مسجد السلطان حسن:
(٧٥٧- ٧٦٤ / ١٣٥٦- ١٣٦٣ م) العصر المملوكى

تتخذ الأشكال الهندسية فى مسجد السلطان حسن تنويعات عديدة وأشكال مختلفة فى واجهة القبلة وفى عناصرها المختلفة من محراب ومنبر والأبواب الأرابيسك، وفى واجهة القبلة نجد أشكالا على هيئة خطوط طولية من بلاطات الرخام مقسمة داخل مساحات أفقية، ويحيط المحراب إطار من البلاطات الرخامية على هيئة مستطيل بداخله قوس المحراب المركب بطريقة المداميك، كما يحتوى المنبر على أشكالا هندسية من خلال المقرنصات التى تعلو الباب المؤدى إلى سلم المنبر كما يحتوى المنبر على العرائس التى تشبه تماما للعرائس الموجودة فى الصحن الداخلى للمسجد كما يوجد فى الواجهة بوابتين عن يمين المحراب والمنبر ويسار المحراب تملؤهما شبكية مربعة من الأسياخ المعدنية على هيئة الأرابيسك وتتميز واجهة القبلة بشريط من الكتابات الكوفية يمتد على جانبى القاعة حتى يخرج إلى صحن المسجد، وفى صحن المسجد توجد تنويعات أخرى من الهندسيات بدءا من الأرضية التى قسمت مساحتها الشبه مربعة إلى مساحات تحتوى على بلاطات سداسية وأخرى مربعة تحتوى على مربعات تشكل مفروكه، وتتخذ الميضأة موقع منتصف الصحن على شكل ثماني يحتوى كل وجه فيه على عقود من الجص ذو تفريغات هندسية وأشكال متنوعة، ويعلو الميضأة قبة بصلية عليها شريط من الكتابات، وتتخذ كل هذه التشكيلات الهندسية مكانها من خلال الخامات المختلفة من الحجر والخشب والرخام لتشكل منظومة متكاملة فى الفراغ الداخلى للمسجد وتتنوع فى مستويات عدة بين أرضيات وحوائط وجدران، ويمكن للمشاهد أن يرى جزيئات متداخلة ومتغايرة للعمل من كل زاوية من زوايا المسجد ليصبح المشاهد متجولا داخل العمل الفنى ويتأثر بالجزء والكل وأثر الضوء المتغير على أجزاء العمل بناءا على تغير مسقط الضوء من خلال صحن المسجد، وهذه العلاقات فى مجملها تشكل نوعا من التشابه مع فن التجهيز فى الفراغ

حتى فى صورته المعاصرة فلا شك أن هذا العمل الفنى الإسلامى لازلنا نؤدى فيه الصلوات فهو جزء من حياتنا المعاصرة ويشكل أبعادا مختلفة فى رؤية كل مشاهد فالداخل إلى المسجد يختلف رد فعله تجاه العمل عن الآخرين فمنه من ينظر إلى ما يراه نظرة دينية وآخر ينظر نظرة تاريخية للمكان وثالث ينظر نظرة جمالية وبذلك يثير العمل العديد من ردود الأفعال كما هو فى فلسفة فن التجهيز فى الفراغ بشكله المعاصر، وان كان فنان التجهيز فى الفراغ يستعين بعناصر من الحياة اليومية المعاصرة ليعيد تنسيقها وتركيبها فى عمله الفنى، فان الفن الإسلامى فى المساجد وغيرها لا يزال جزءا من حياتنا المعاصرة، كما أن هذا الفن والفنون المعاصرة المستمدة منه لا تخص المسلمين وحدهم كطائفة من الطوائف الإنسانية، ولكن هذا الفن يراه غير المسلمين فى دول العالم سواء عن طريق السياحة أو دراسة الآثار أو تواجد المساجد فى الكثير من دول الغرب، ولا يتوقف المفهوم الفلسفى لفنون الآثار الإسلامية عند المفهوم الدينى كعبادة، بل يمتد ليصل لمضامين سياسية وعلوم إنسانية، فقضايا علاقة الشرق بالغرب من القضايا الإنسانية المعاصرة وهو ما تهدف إليه فنون ما بعد الحداثة.







(صورة ٤٩)
مسجد السلطان حسن - العصر المملوكى
(٧٥٧ - ٧٦٤ / ١٣٥٦ - ١٣٦٣م)

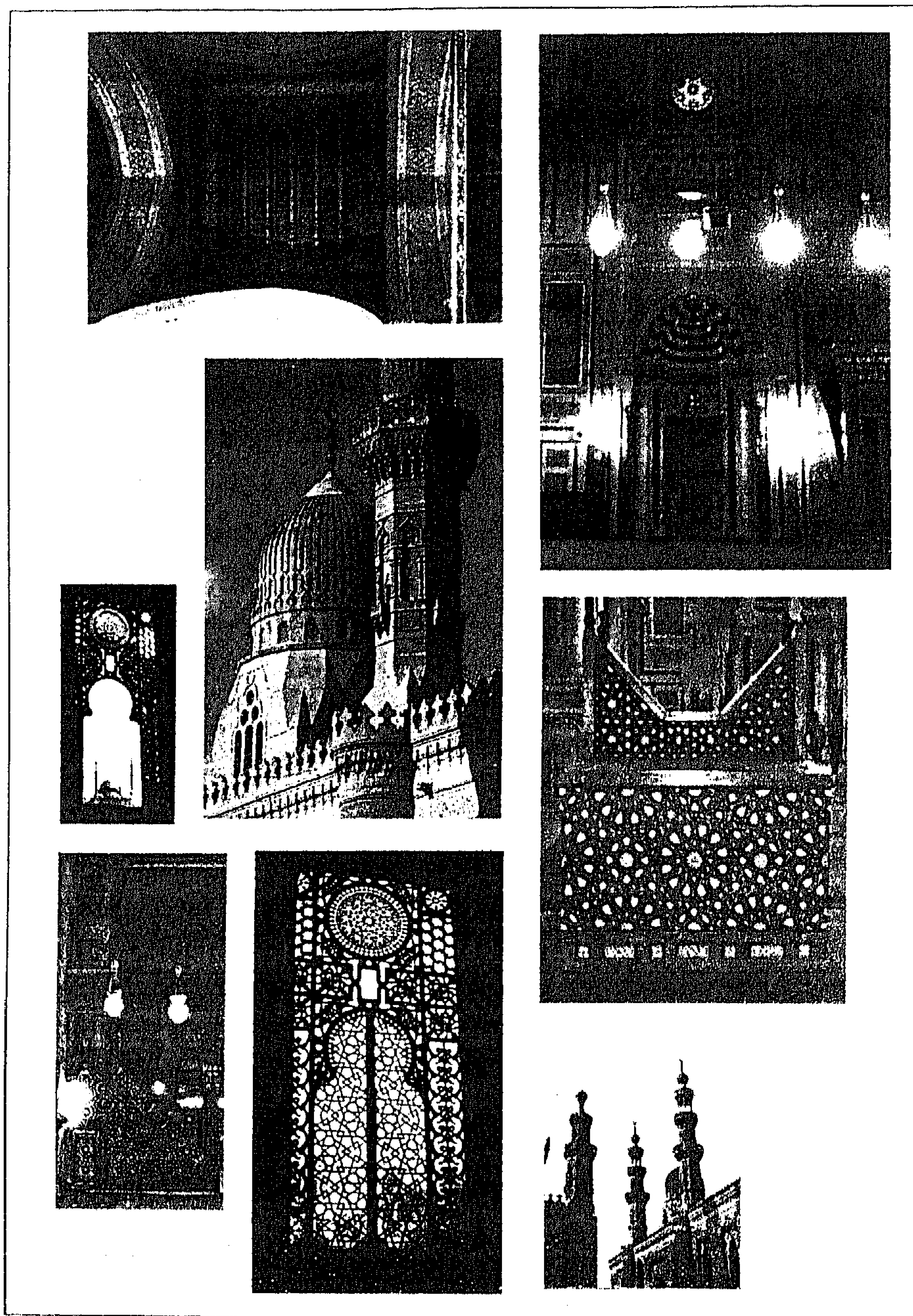
تحليل المجموعة الثانية

(صورة ٥٠) من مسجد الرفاعى:

(١٢٨٦هـ - ١٨٦٩ م) العصر العثمانى

يقع مسجد الرفاعى بميدان صلاح الدين فى مواجهة مسجد السلطان حسن، أنشأته خوشيار هانم والدة الخديوى إسماعيل، ويتسم هذا المسجد بالعديد من التشكيلات الهندسية والنباتية الإسلامية والتى لا تزال على حالتها تقريبا لقرب عصر إنشاءه بالمقارنة لأغلب الأعمال المعمارية الأثرية الإسلامية الأخرى، ونجد فى واجهة القبلة تقسيمات هندسية من بلاطات الرخام كما فى مسجد السلطان حسن تقريبا، وبعض هذه البلاطات يحدها إطار من السلسلة الهندسية الإسلامية، أما المحراب فيعلوه مستطيل تتراكب معه حنية المحراب ويحده إطار من الأشكال الهندسية، ويملأ مساحة المستطيل من الداخل أشكالا هندسية أخرى، ويعلو المستطيل صفين من المقرنصات ثم مربع من الرخام يتوسطه دائرة من الزجاج المعشق، ويلف الجدران شريط من الكتابات يعمل على الربط بين هندسيات حشوات النوافذ المختلفة المعدنية والجصية والعقود التى يمر بينها، وفى الواجهة والى يمين حنية القبلة مباشرة يقع المنبر الخشبى الغنى بالخطوط الهندسية فى جانبيه، وفى مقرنصاته وبابه، وتتماثل هندسيات جوانب المنبر مع هندسيات جوانب دكة المبلغ وهى ذات تصميم نجمى تكرارى متبادل، وتمتد الأشكال الهندسية إلى السقف فى مربعات تنتج عن تقاطع عقود أعمدة المسجد وقد امتلأت هذه المربعات بحشوات خشبية مستغلا فيها العروق الخشبية التى هى دعامات السقف لتمتد الأشكال الهندسية على هذه العروق وبينها ، وهكذا تتراكب وتتجمع العديد من المفردات الهندسية فى شبكيات مختلفة لتكتسى بها كل العناصر المعمارية للمسجد بخاماتها المتنوعة لتعد شكلا من أشكال التعامل الدقيق والثرى والضخم فى توزيع العناصر فى الفراغ الداخلى للمسجد، ليس فقط بل أن الداخل إلى المسجد أو الخارج منه يجد الزخارف والعناصر المعمارية الهندسية قد امتدت إلى خارج المسجد فى مقرنصاته وعرائسه وزخارف بواباته وجدرانه ومئذنته وقبته لتشكل الهندسيات حجم ضخم من التعامل فى الفراغ، كما يعمل وجود هذا المسجد إلى جوار مسجد السلطان حسن ومسجد محمد على بالقلعة على

ظهور حجم أضخم من التراكب للهندسيات الإسلامية، فمن خارج المسجد يمكننا أن نرى العلاقة بين الكتلتين المعماريتين وزخارف جدرانهما ومآذنهما وقبتيهما بالإضافة إلى مسجد محمد على الذى يضيف بعد فراغى أكثر عمقا، كما أن هذا التراكب ذى البعد العميق يمكننا أن نراه من داخل المسجد بمنظور آخر يضيف إلى ثراء التكوين المعمارى المركب ليشغل العمل الهندسى الإسلامى الفنى المركب جزء من مدينة يعيش فيها مجموعة من البشر حياة واقعية حقيقية وهكذا يحقق هذا الفن مفهوم العمل التجهيزى فى الفراغ بكل مقاييسه.



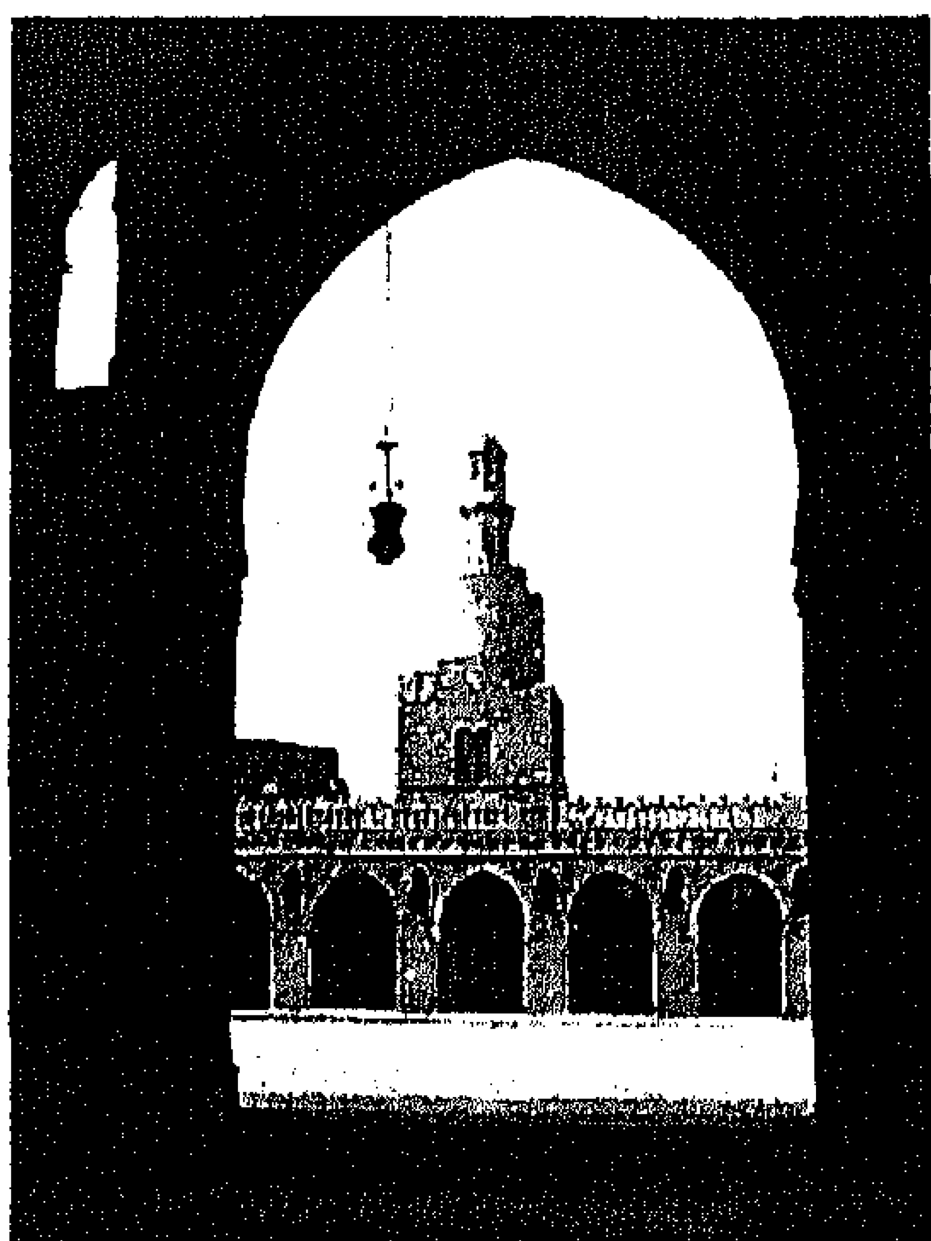
(صورة ٥٠)
من مسجد الرفاعى - العصر العثمانى
(١٢٨٦هـ - ١٨٦٩م)

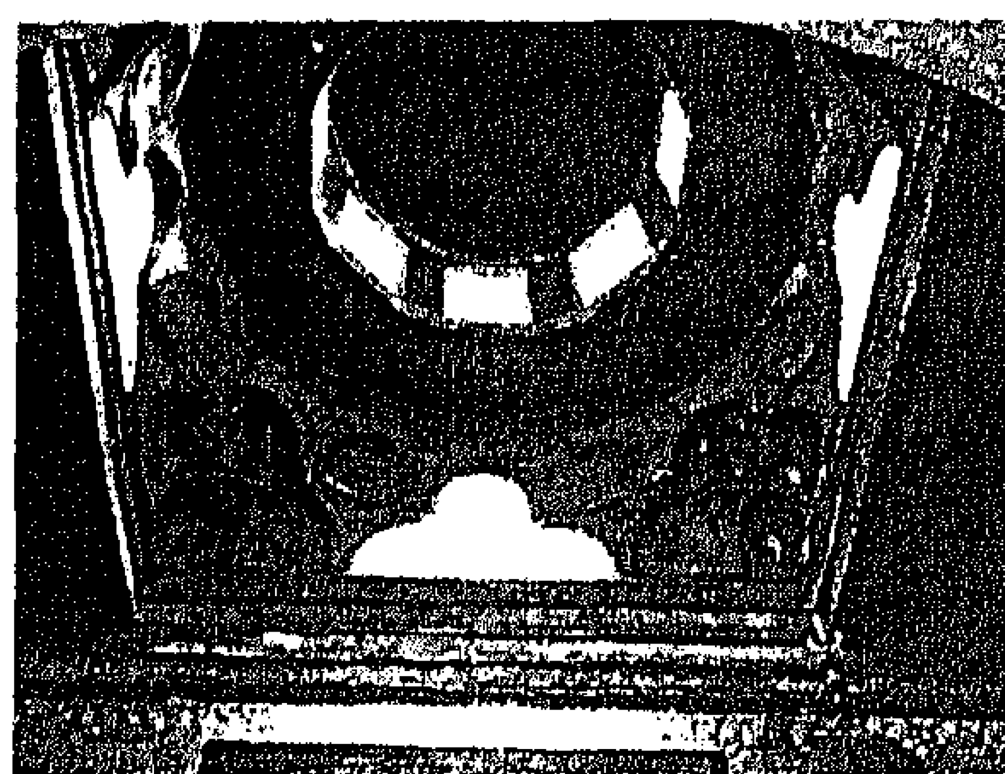
تحليل المجموعة الثالثة

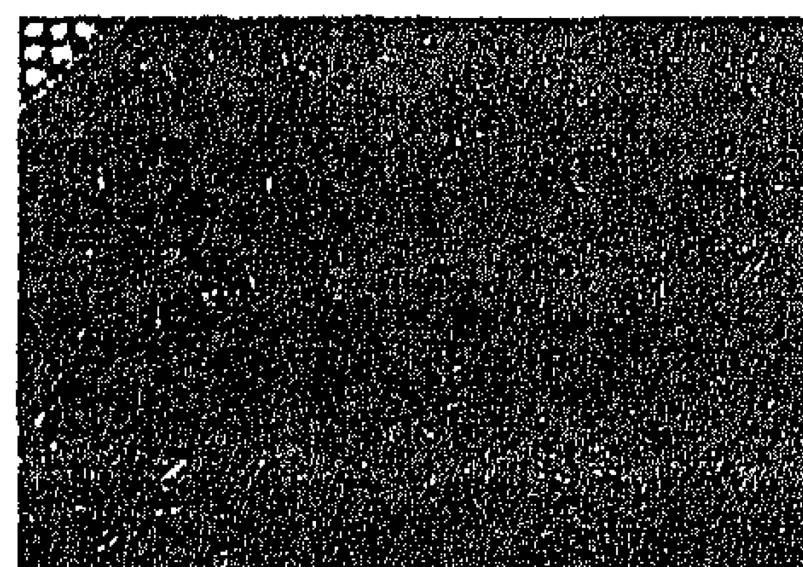
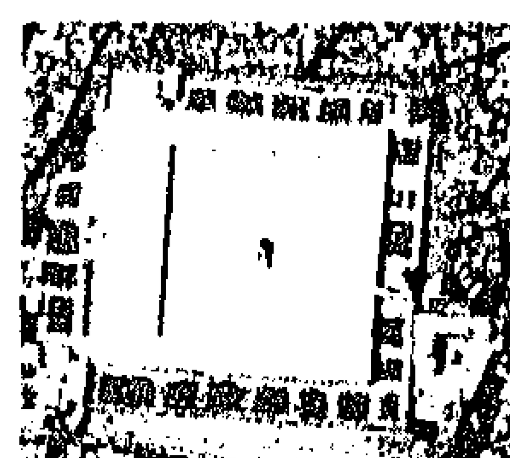
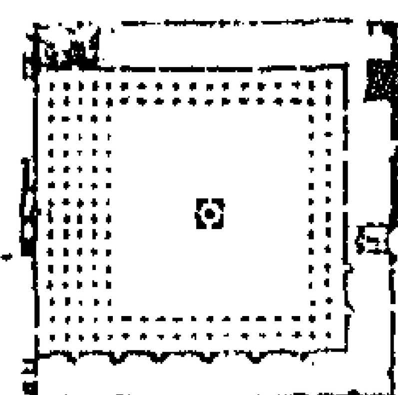
(صورة ٥١) من مسجد احمد ابن طولون:

(٢٦٣ - ٢٦٥ هـ) (٨٧٦ - ٨٧٩) الدولة الطولونية

شيد احمد بن طولون مسجده فى عصر الدولة الطولونية المستقلة عن الدولة العباسية، وان كان متأثرا بها كما يتضح من مئذنة مسجده بالمقارنة بمئذنة مسجد السمراء، ولا يخلو المسجد على بساطته من الصياغات الهندسية التى نجدها فى جوانب منبره الخشبى ذو التصميم النجمى السداسى، وكذلك فى باب المنبر والمقرنصات التى تعلوه والذى يمثل مقطعها الأفقى شكلا من أشكال النجوم الإسلامية، ونجد الشبكيات المربعة البسيطة أيضا فى الأرابيسك على جانبى درج المنبر، وتوجد صياغات هندسية أخرى فى حشوات النوافذ الجصية المفرغة ذات الزجاج الملون، وفى السقف فوق المحراب توجد شخشيخة من الخشب ذات قاعدة مربعة وقبة مستديرة ويتحول المربع إلى دائرة عن طريق المقرنصات، كما تكتسى العروق الخشبية للسقف بوحدات السلسلة الهندسية الإسلامية، ويؤكد تصميم المسجد على الاسلوب الهندسى فعمارة المسجد تتكون من مربع يتوسطه صحن على هيئة مربع ويتوسط الصحن ميضأة مربعة، ويتكون المسجد من أربعة أروقة حول الصحن، اعرضها رواق القبلة الذى يزيد عرضه عن الأروقة الثلاثة الأخرى بمقدار يساوى تقريبا المسافة الخالية بين الأروقة والجدار الخارجى للمسجد كما هو مبين بالصور، وتعمل الأعمدة على تقسيم الرواق إلى مربعات صغيرة يساوى طول ضلعها بين العمود والأخر، وبذلك يعتمد تصميم المسجد على شكل المربع بدرجة كبيرة، وان كان المشاهد لا يستطيع رؤية كما هو مبين بالصور إلا أن الداخل إلى المسجد يستشعر أن المسافات بين جدران المسجد متساوية وانتظام التكرارية لأعمدته والعلاقة القائمة على المربع للصحن والميضأة وقاعدة مئذنته المربعة والفريدة من نوعها فى مصر، وهكذا يصبح المسجد بتصميم عمارته وعناصرها المعمارية الهندسية تجهيزا فى الفراغ.



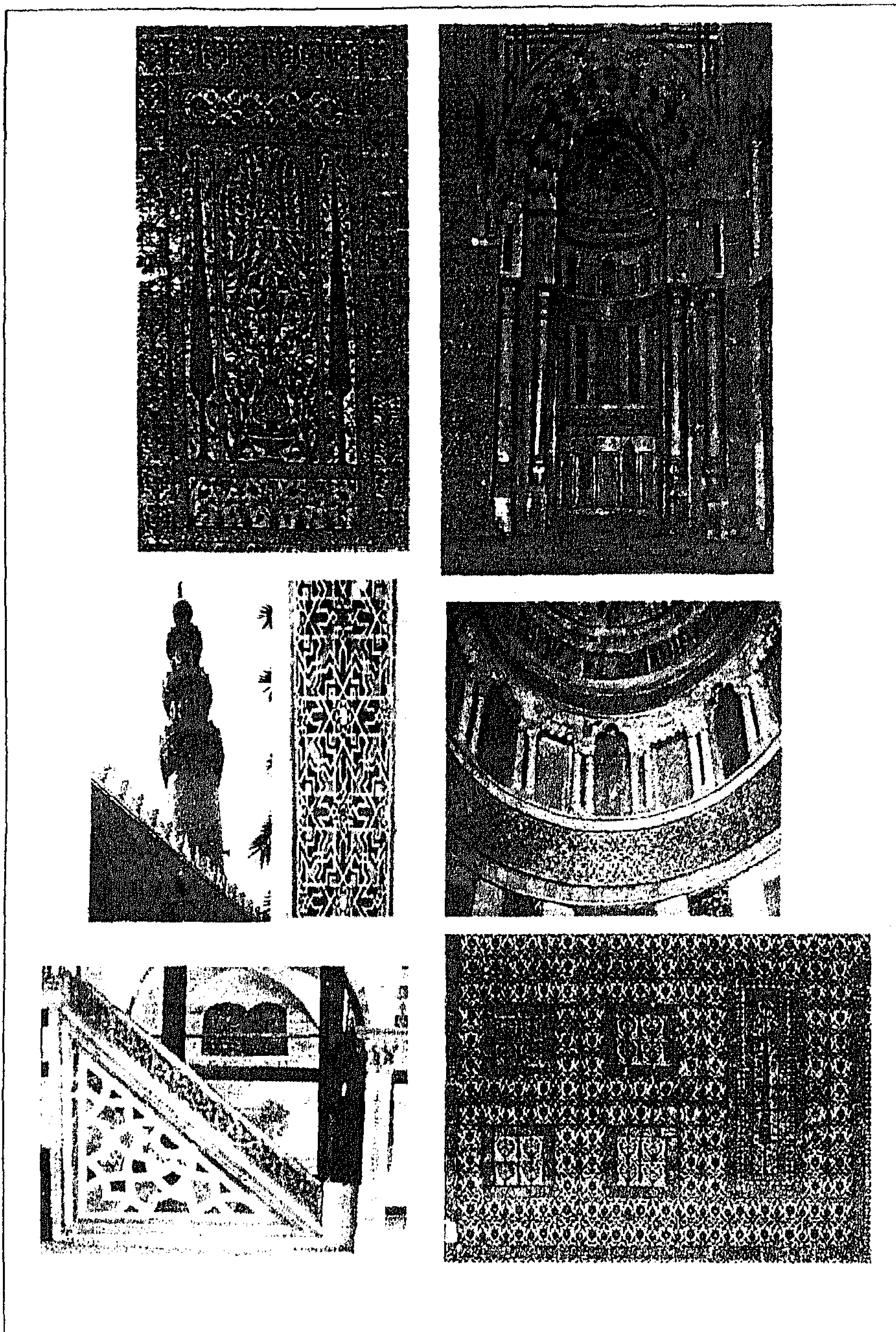
(صورة ٥١)
مسجد احمد ابن طولون - الدولة الطولونية
(٢٦٣ - ٢٦٥ هـ) (٨٧٦ - ٨٧٩ م)

تحليل المجموعة الرابعة

(صورة ٥٢) من الجامع الأزرق:

(٧٤٧ - ٧٤٨ هـ) (١٣٤٦ - ١٣٤٧ م) العصر المملوكى

والجامع الأزرق هو مسجد آق سنقر إبراهيم أغا، وسمى بالجامع الأزرق نظرا لواجهة القبلة التى اكتست بالبلاطات الخزفية التركوازية اللون والذى يعد من الأساليب النادرة فى الآثار الإسلامية المتبقية، حيث استخدمت البلاطات القيشانى فى كسوة واجهة القبلة بالكامل عدا المحراب وقسمت مساحة الواجهة إلى مساحات هندسية مستطيلة ومربعة ومرسومة بالتفريعات النباتية، أما المحراب فيحتوى على أشكال هندسية من التعاشيق الرخامية المطعمة بالأحجار الكريمة على هيئة نجميات فى خطوط طولية على جانبى الحنية ووسطها وخطوط أفقية داخل الحنية التى يوجد بداخلها عدد من المحاريب الصغيرة تنتهى من أعلاها بمقرنصات صغيرة الحجم، كما يوجد بداخل الحنية شريط من الكتابات، وتمتد الخطوط الهندسية إلى جانبى المنبر الرخامى الذى تعلو واجهة بوابته مقرنصات حجرية ذات تصميم هندسى، وتوجد الأشكال الهندسية أيضا فى تصميم باب منبره الخشبى، وهكذا تتكامل الصياغات الهندسية فى العناصر المعمارية للمسجد، إلا أن المسجد فى حالة ترميم شامل فى الوقت الحاضر مما يخفى العديد من التفاصيل فى الجدران الأخرى وفى صحنه يوجد اثر لميضأة أو بئر مربع الشكل من أعمدة حجرية وسقف خشبى مسطح مستو ويقع فى ويقع بالقرب من باب المسجد والى اليسار منه، وبشكل عام تشكل الهندسيات فى هذا المسجد شكلا من أشكال التعامل المركب والمتآلف فى الفراغ الداخلى للمسجد، ويعد الجامع بمئذنته ومقرنصاتها وشرفاتها ذات التفريغات الهندسية تراكبا أكثر اتساعا فى الفراغ ويزداد اتساعه بمجاورة المسجد لمجموعة أخرى من المساجد الكائنة بنفس الشارع والمنطقة بجوار القلعة، ليصبح داخل المسجد وخارجه جزء من منظومة كبيرة من الهندسيات الإسلامية داخل حى بأكمله.



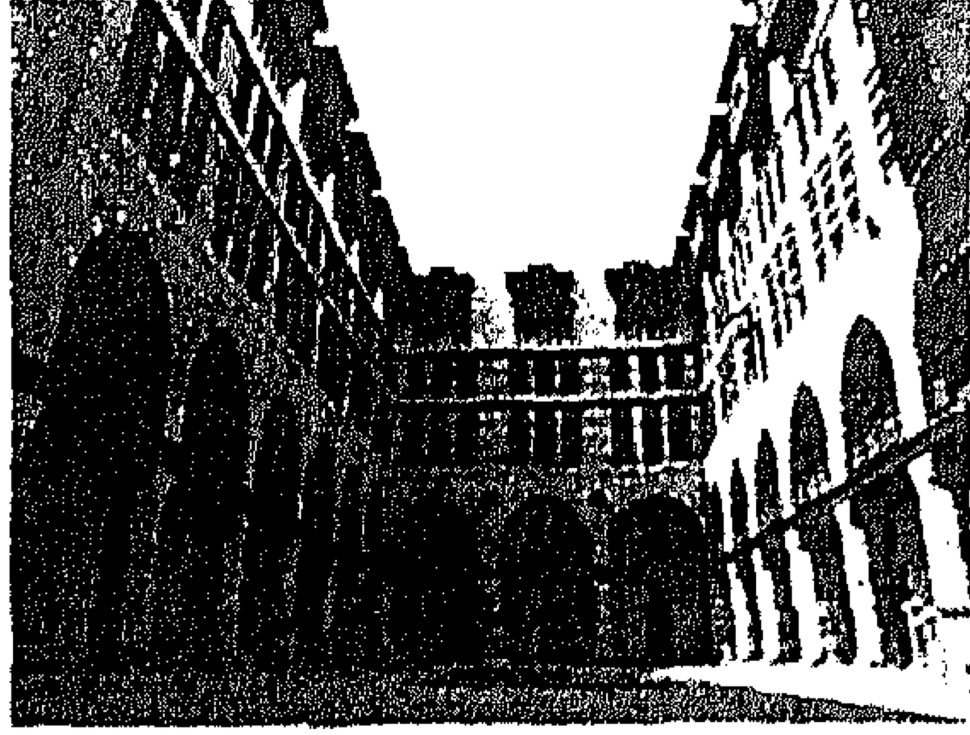
(صورة ٥٢)
الجامع الأزرق - العصر المملوكى
(٧٤٧ - ٧٤٨ هـ) (١٣٤٦ - ١٣٤٧ م)

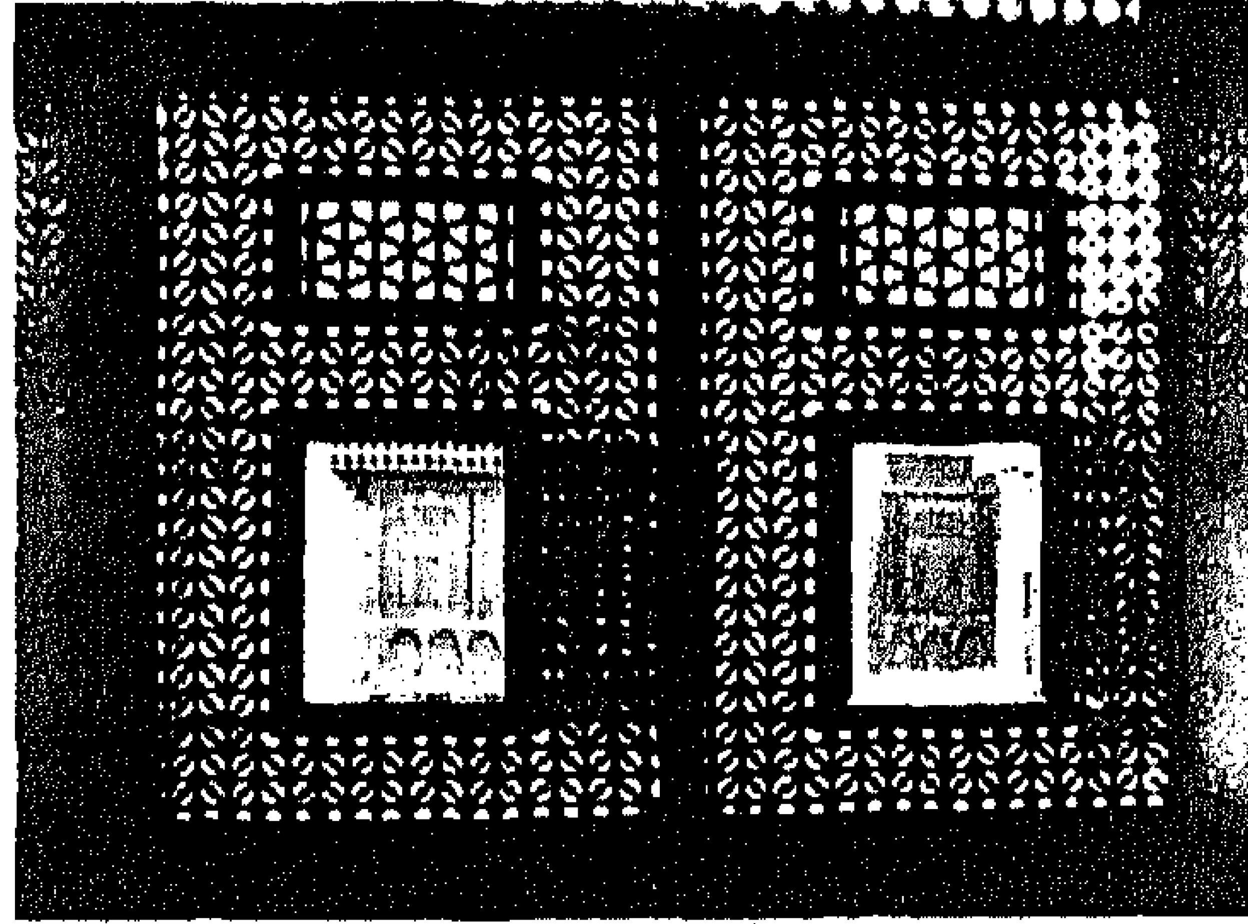
تحليل المجموعة الخامسة

(صورة ٥٣) من وكالة الغورى:

(٩١٥ هـ - ١٥١٠م) عصر المماليك الجراكسة

وكالة الغورى هى شكل آخر من أشكال الحياة اليومية فى العصر الإسلامى، فهى مركز للتجارة فى ذلك العصر، وهى بذلك تؤكد أن طبيعة الحياة فى ذلك العصر كانت داخل عمل فنى كبير، وهذا العمل قد شمل كل مجالات الحياة التى يعيش فيها الإنسان ويتأثر بها وقد امتد تأثيرها إلى حياتنا المعاصرة فوكالة الغورى تستخدم حتى وقتنا هذا كمراسم للفنانين بالإضافة إلى كونها مكانا للاحتفاليات والعروض الموسيقية والشعر والأدب، فالفن الإسلامى بما يحويه من فلسفة ومعان وبإحاطته للإنسان فى شتى نواحى حياته، وبشغله مساحات وحجوم ضخمة من الفراغ يرى المشاهد من خلالها الطبيعة من سماء وشجر وغيرهما، وهم ما يبحث الفن الإسلامى عن ما ورائهم من قوانين خفية، وهذا ما يسعى إليه فن التجهيز فى الفراغ بصورته المعاصرة وهكذا فالفن الإسلامى لا يزال فناً حيويا يناسب فلسفة العصر الحديث وفنونه، أما من الناحية الشكلية فان وكالة الغورى التى اشتهرت بوكالة النخلة تتوافر فيها العناصر الهندسية متراكبة فى الفراغ الداخلى للمبنى من خلال المشربيات وأسوار شرفاتها المصنوعة من الخشب بأسلوب الأرابيسك والتى يمكن من خلالها رؤية التشكيلات الهندسية متداخلة ومتراكبة من وراء بعضها البعض من الزوايا المختلفة وهى بذلك تشغل مستويات متعددة من الفراغ وتسمح بنفاذ الرؤية من خلاله مما يزيد الإحساس بالمسافات وقيمة الفراغ، وتؤدى العقود المتكررة فى صحن الوكالة وممراتها وممرات السلالم إلى تقسيم الفراغ بشكل يزيد من قيمته، وبالرغم من بساطة الشكل المعمارى للوكالة إلا أنها تحمل قيما مضمونها اهتمام الفنان الإسلامى بتواجد أعماله فى أشكال معمارية مختلفة تناسب وظيفتها.







(صورة ٥٣)
وكالة الغورى - عصر المماليك الجراكسة
(٩١٥ هـ - ١٥١٠م)

تحليل المجموعة السادسة

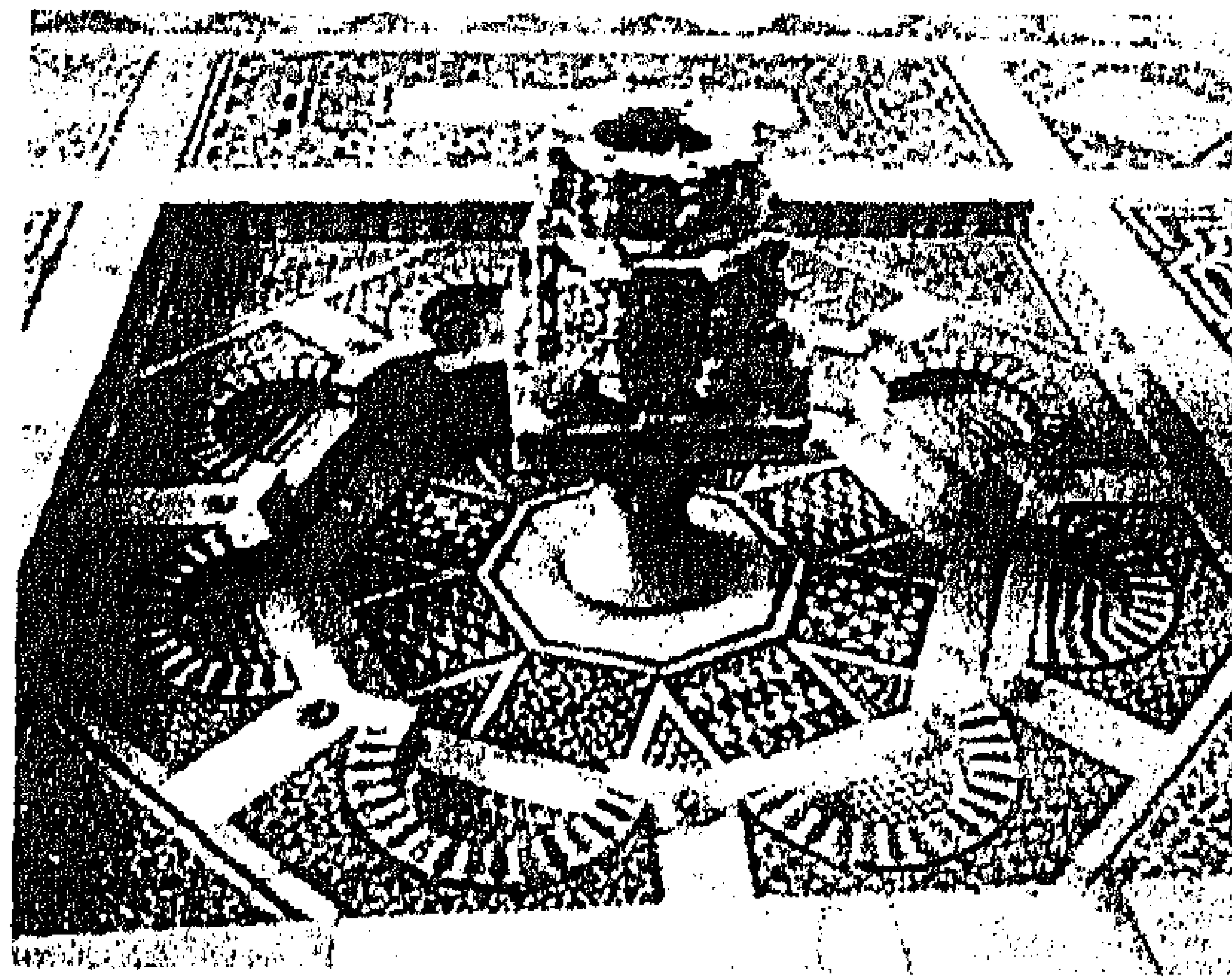
(صورة ٥٤) من بيت السحيمى:

(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م) العصر العثمانى

يقع بيت السحيمى احد البيوت العربية فى حارة الدرب الأصفر من شارع المعز لدين الله الفاطمى اعرق الشوارع الإسلامية فى مصر والدول الإسلامية وهو فى حد ذاته شارع من الفن الإسلامى المتراكب فى حى الجمالية الذى يعد هو الأخر حيا إسلاميا متراكبا، ويدخل بيت السحيمى ضمن مجموعة أثرية من البيوت هى بيت الخرزاتى وبيت مصطفى جعفر وكتاب قيطاس ويتميز هذا البيت بثرائه الفنى حيث يتضمن العديد من القاعات وفناء داخلى لا يخلو منه جزء دون عناصر من الفن الإسلامى، وفى احد قاعات المنزل قاعة تحتوى على نافورة يتضح فيها التصميم الهندسى سواء الإنشائى أو الصياغات التشكيلية على أسطحها، تنخفض مساحة الأرض المحيطة بالنافورة إلى ثلاث مستويات تبدأ بشكل المربع ثم تنخفض إلى المستوى الثانى على شكل أنصاف دوائر تحيط شكل ثمانى آخر ينخفض للمستوى الثالث، وتتوزع الأشكال الهندسية فى المستويات الثلاثة للأرضية، يستخدم الفنان فيها التكرارات المختلفة والشبكيات المتعددة المنفذة بالرخام وتؤدى تعددية التشكيلات الهندسية إلى الإحساس بحيوية الفن الإسلامى ويؤكد على تلك الحيوية صياغة الفنان الإسلامى للهندسيات على أسطح متعددة فقد صاغها على الأرضيات والجدران والأسقف وحتى فراغ النوافذ من خلال الأرابيسك، ليحدث نوعا من التآلف بين الخامات المختلفة كالحجر والرخام فى النافورة والخشب فى النوافذ والخزائن الخشبية والمقاعد والنسيج فى السجاجيد، وتتعدد التقنيات كتطعيم الرخام والتعشيق والحفر فى الأخشاب وما ينتج عن تلك التقنيات من تغيرات بسيطة ناتجة عن مواصفات الخامة بالرغم من الوحدة الشكلية، وهكذا يستمر العمل الفنى الإسلامى فى تراكب متناغم فى حياة إنسان ذلك فى العصر فى عمله ومسجده ومنزله.







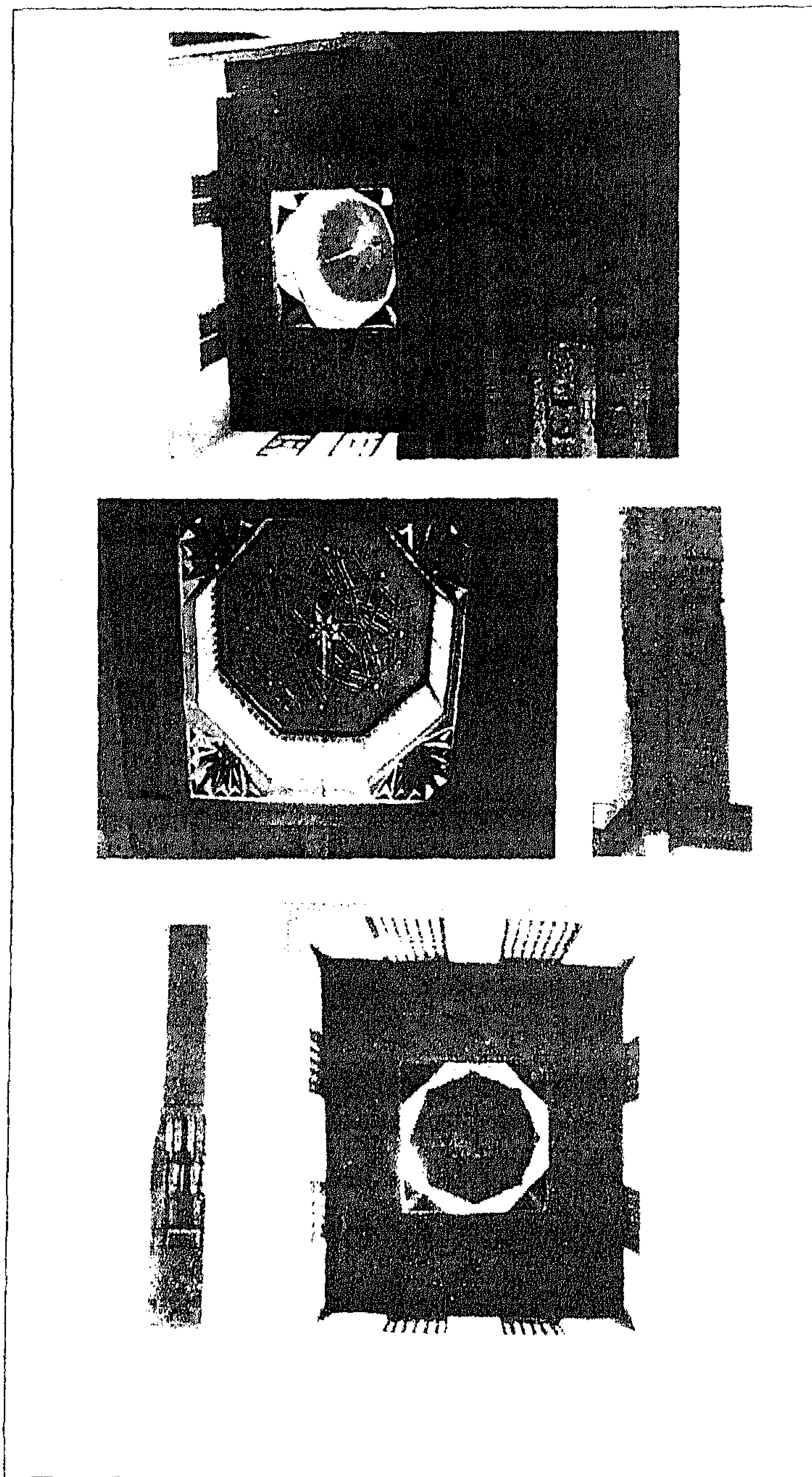
(صورة ٥٤)
بيت السحيمى - العصر العثمانى
(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م)

تحليل المجموعة السابعة

(صورة ٥٥) من بيت السحيمي:

(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م) العصر العثماني

نظرا لما تتمتع به البيوت الإسلامية من ثراء في العناصر والمفردات المعمارية والفنية والخامات والتقنيات، ونظرا لتعدد الغرف والقاعات وأثاثاتها ووظائفها، يرى الباحث انه من خلال عنصر معمارى واحد داخل البيت الإسلامي يمكن أن يكون مصدرا من مصادر الاستفادة من التراث، وتمثل الأسقف احد العناصر المعمارية التى أولاها الفن الإسلامى اهتماما كبيرا، فنراها فى بيت السحيمى وقد تنوعت فى أشكالها ومستويات ارتفاعها داخل القاعة الواحدة لتشكل تنوعا فى حجم الفراغ الداخلى للقاعة، وترديدا لتنوع المستويات فى الجدران والأرضيات، وتتميز الأسقف بتنوع فى الصياغات الهندسية وتقنيات التنفيذ على الأسطح الخشبية التى تكسو الأسقف، كما تحتوى على شخشيخة تزيد من الإحساس بتنوع التشكيل فى الفراغ المعمارى والبعد الثالث وتؤدى دورها الوظيفى فى تهوية وإضاءة المكان، واستخدم الفنان المقرنصات ليمهد الانتقال من مستوى لآخر بالإضافة إلى التمهيد من شكل المربع إلى شكل الدائرة أو الشكل الثمانى ثم ثمانى آخر وينتهى إلى سقف الشخشيخة الذى صنعه مرة على هيئة نصف كرة وانتهى به إلى سطح مستو فى مكان آخر، وتعمل الأشكال الهندسية وشبكياتها على تآلف بين أجزاء العمل سواء كانت هذه الأجزاء هى الأسقف المتعددة لقاعات البيت أو كانت جدران وأرضيات وأثاثات، ولم يكتف الفنان بالهندسيات كعنصر للربط بين الأجزاء وبعضها، بل أضاف دلايات خشبية تسقط من الأسقف لتمتد على الجدران وتنتهى بمقرنصات صغيرة وهكذا تشغل الأسقف مستويات متعددة ترتفع إلى سقف الشخشيخة وتهبط بالدلايات إلى منتصف ارتفاعات الجدران.



(صورة ٥٥)
بيت السحيمى - العصر العثمانى
(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م)

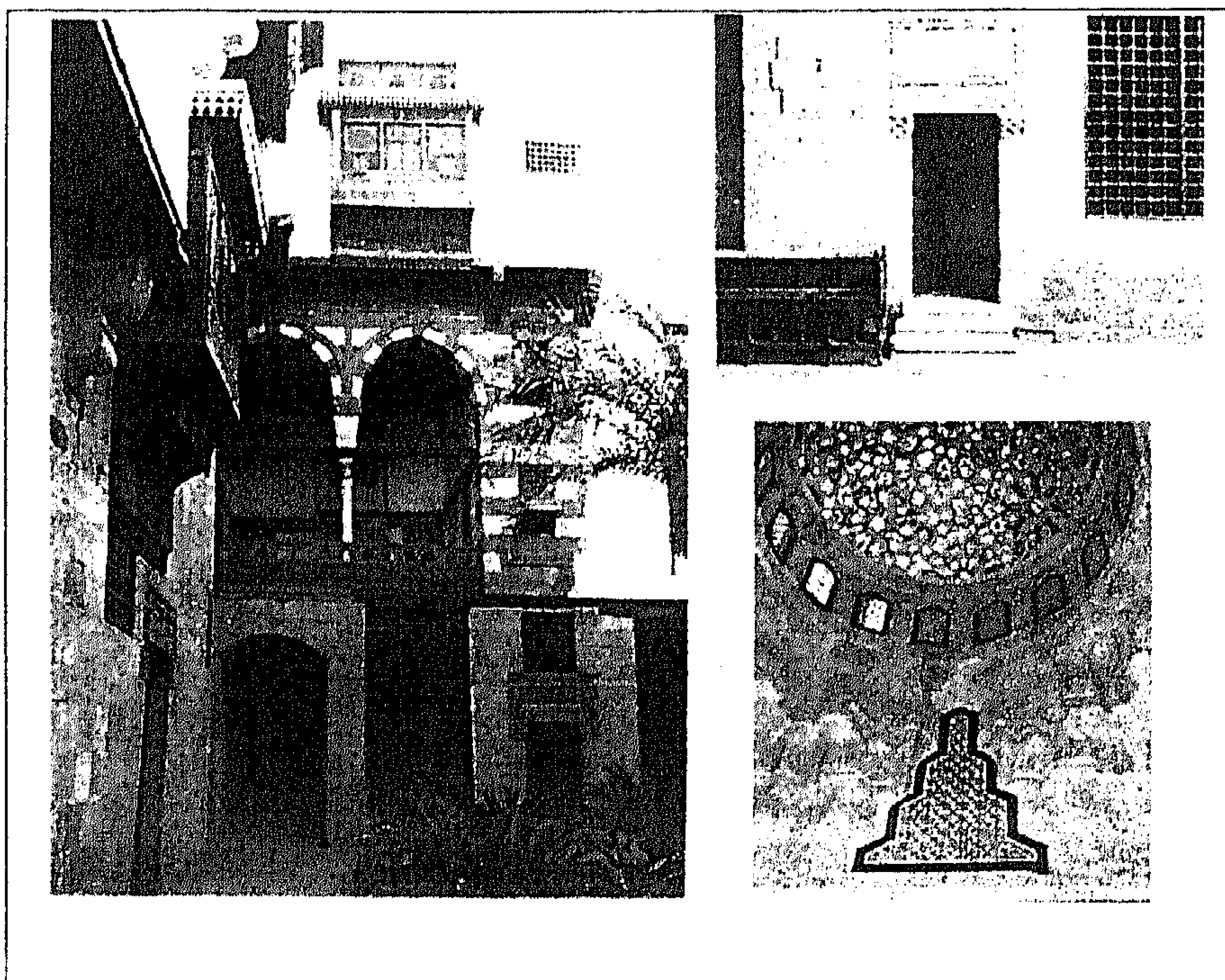
تحليل المجموعة الثامنة

(صورة ٥٦) من بيت السحيمى:

(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م) العصر العثمانى

كما تشكل الصياغات والمفردات والأشكال والعناصر المعمارية داخل البيت الإسلامى شكلا من أشكال التجهيز فى الفراغ، تشكل أيضا شكلا آخر من التجهيز فى الفراغ خارجه ليمتد من الخارج إلى الداخل أو العكس، ويرى الباحث استمرار دراسة أجزاء متعددة من عمل فنى معمارى واحد حيث تمثل كل جزئية عمل متكامل وتمثل فى كليتها عملا أكثر تكاملا وضخامة، ففى فناء بيت السحيمى توجد المشربيات والمقرنصات والأرابيسك وأعمال الجص المطعمة بالزجاج الملون ويختلف الشكل فى الخارج عنه فى الداخل، فالمشربية فى الداخل عنصر معمارى يتوافق مع سقف القاعة والأثاثات والأرضيات، وأما فى الخارج فتشكل منظومة مختلفة مع المشربيات الأخرى والتى تتبع إيقاع مختلف لتواجدها فى مستويات متعددة سواء فى الارتفاع أو فى وجودها على مسطح جدارى واحد أو جدران متعامدة، كما يختلف شكل المشربية من الداخل عنها فى الخارج ففى الخارج نراها تستند إلى مجموعة من المقرنصات تمثل (كابولى) يساعد على تثبيتها على الجدار ويضيف إلى قيمتها الجمالية وتنوع مفرداتها الهندسية، وتساعد العرائس التى تعلو المشربية من الخارج على إضافة المزيد من التغير إلى شكلها، وتتحرك الصياغات الهندسية على العناصر المعمارية المختلفة فى الوظيفة والتقنية لنجد امتدادا لها على الأبواب الخشبية التى يستخدم فيها الفنان اسلوب المفروكة، ويعلو تلك الأبواب مساحات تحتوى على النجميات والسلاسل الإسلامية المحفورة على أحجار الجدران، ونعود لنرى شكلا آخر من الأرابيسك فى بعض المقاعد الخشبية وقد اختلف إيقاع التكرار فيها عن المشربيات بسبب تغير شكل مفردة الأرابيسك، ويوجد فى فناء البيت بئرا للماء تعلوه قبة ممتلئة بصفوف المقرنصات وتحتوى على حشوات جصية مطعمة بالزجاج الملون فى تفريغاتها التى على هيئة نجميات إسلامية تماثل ما فى حنية القبة والتى بنيت على هيئة نصف كرة من الجص المطعم بالزجاج الملون والمنظم تبعا لشبكية التكرار المائل للنجمة

الإسلامية، وهكذا يصبح هناك تكامل بين أجزاء عمارة البيت والذى يعد كل جزء منه عمل فنى مجهز فى الفراغ بشكل متكامل.



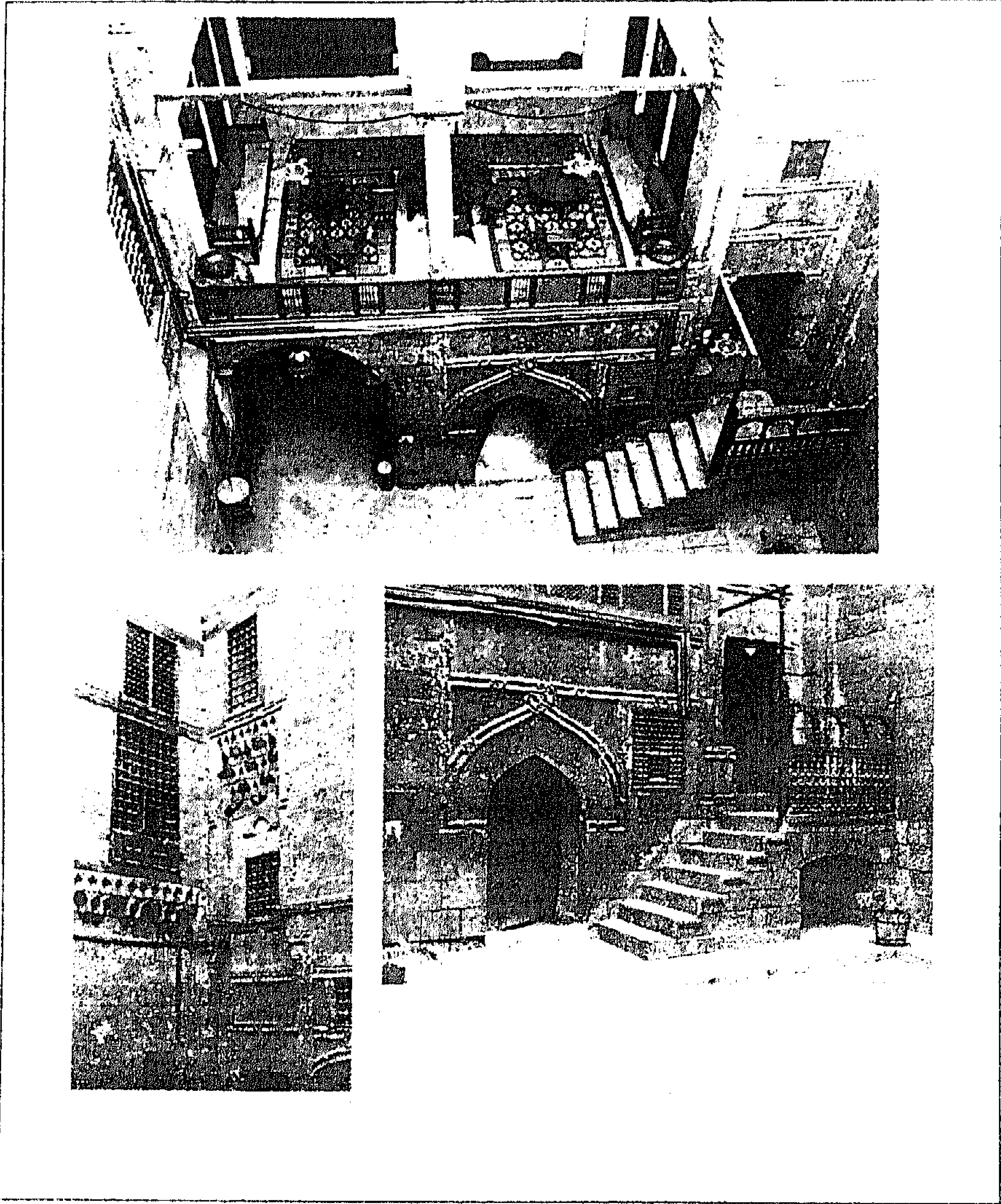
(صورة ٥٦)
بيت السحيمى - العصر العثمانى
(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م)

تحليل المجموعة التاسعة

(صورة ٥٧) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

يتكون بيت الكريتلية من بيتين انشأ أحدثهما الحاج محمد بن سالم الجزار، ويقع على يمين الداخل من الممر الموصل إلى الباب الشرقى لجامع احمد ابن طولون، والبيت الأقدم أنشأه المعلم عبد القادر حداد، وشيدت بينهما قنطرة فى تاريخ غير معلوم، وسمى بيت الكريتلية نسبة إلى أخر سيدة سكنت احد المنزلين وينتهى أصلها إلى عائلة من جزيرة كريت، ويعرف أيضا باسم متحف جاير اندرسون، وهو رائد انجليزى منحته الحكومة المصرية فى عام ١٩٣٥ حق الإقامة فى هذا البيت الذى حوله إلى متحف وسمح بزيارته، وبعد مغادرة اندرسون لمصر ظل متحفا ملكا للمجلس الأعلى للآثار، ويحتوى المنزل الأحدث على فناء داخلى محاط بجدران قاعات وغرف البيت من جوانبه الأربعة ومنه مدخل البيت، وتطل على هذا الفناء قاعة استضافة صيفيه تعمل على إثراء الصياغات والتراكيب الإسلامية فى الفراغ المعمارى، وتتنوع هذه من الناحية الشكلية ومن ناحية الخامات والتقنيات، فنجد ضمن هذا التنوع عدد من الشبكيات المثلثه و المربعة فى الأرابيسك الذى يوجد فى أسوار قاعة الاستضافة والنوافذ والمقاعد، وهى من الأعمال الخشبية التى تضم أيضا أعمال الحفر الذى يظهر أشكالا مختلفة من النجميات الإسلامية ونجده على الأبواب المختلفة، أما أعمال الحفر على الحجر فتتشكل من خلال مجموعة أخرى من الصياغات الهندسية على هيئة السلاسل الإسلامية وأيضا النجميات، بالإضافة إلى المقرنصات التى يعود أساس تصميمها إلى النجميات والتى يمكن أن نراها من خلال المقطع الأفقى للمقرنص، كما تتضمن القاعة الصيفية المطلة على الفناء سجاجيد ذات تشكيلات هندسية، ليصبح المكان شديد التنوع والثراء فى معالجة الفراغ من خلال الشكل المعمارى المتميز و الصياغات الهندسية المنفذة عليها بأساليب وتقنيات وخامات متنوع.



(صورة ٥٧)
بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

تحليل المجموعة العاشرة

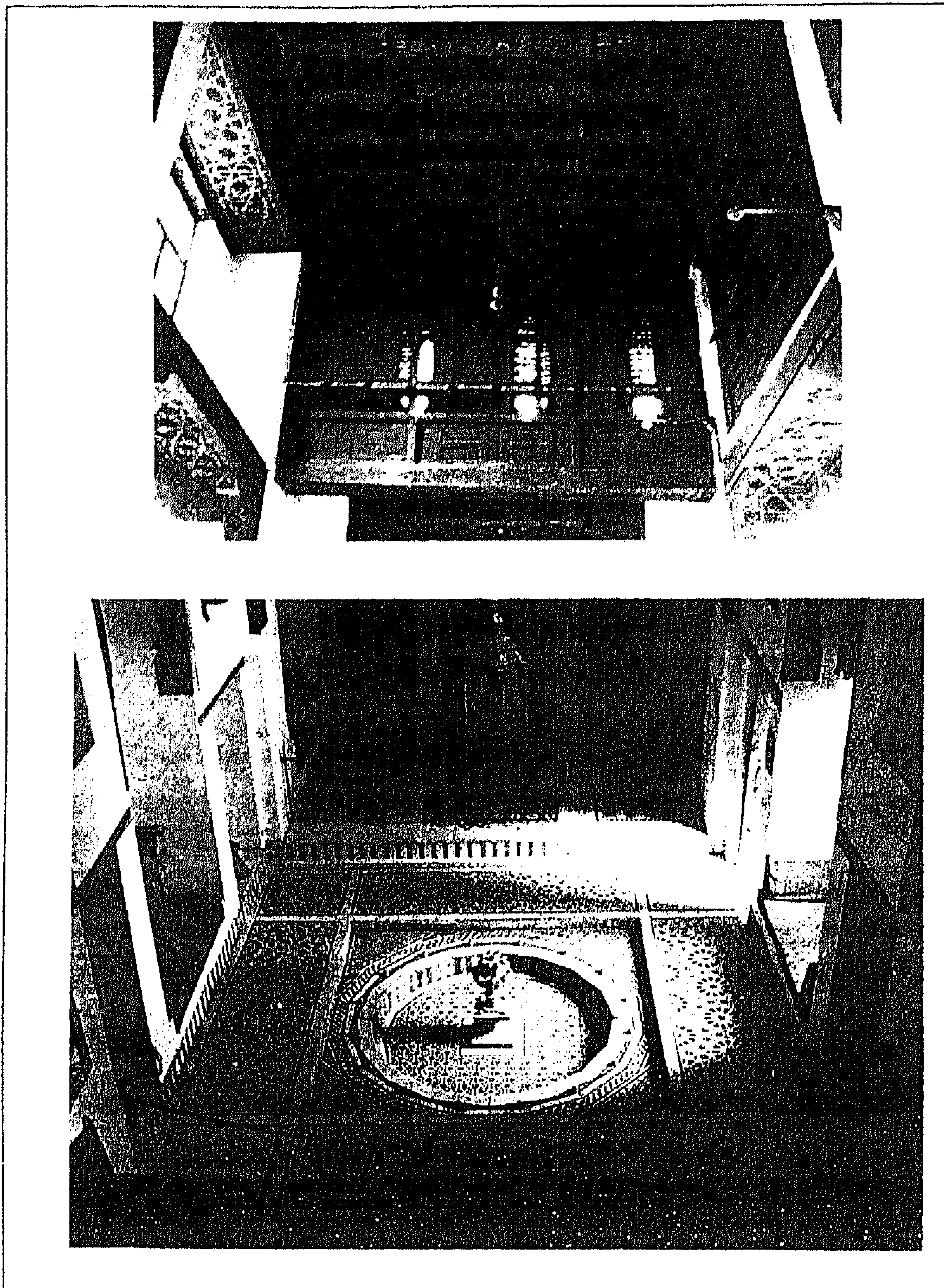
(صورة ٥٨) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

بينما تمثل عمارة بيت الكريتلية من الخارج بصياغاتها الهندسية تراكيب فراغية شديدة الثراء والتنوع، يقابلها فى الداخل تراكيب أخرى لا تقل عنها ثراء وتنوعا وإن اختلفت عناصرها ووظائفها، إلا أن الاختلاف لا يمثل تناقضا بل يمثل تنوع يتكامل ويتوافق مع الشكل الخارجى، فهو استمرار للتراكيب الفراغية الكلية للبيت فى حين أن الجزيئات يمكنها وحدها أن تمثل تركيبية فراغية متكاملة كما فى مجموعة الأسقف (كعنصر معمارى واحد فى شكل ٤١ من بيت السحيمى)، وكذلك تمثل القاعة الواحدة تركيبا فراغيا يمكنه أن يكون شكلا منفردا متكاملا، ويمكنه أن يكون جزءا من العمل الكلى، كما فى قاعة الاحتفالات فى بيت الكريتلية، ففى هذه القاعة تتراكب التشكيلات والصياغات الهندسية من خلال عنصر الأرضية الذى يتمثل الجزء الأكبر منه مربع من التشكيلات الرخامية فى وسط القاعة الذى ينخفض مستواه عن مستوى الجانبين الآخرين ثم ينخفض عنه مربع آخر تمهيدا لشكل أكثر انخفاضا على هيئة سداسي عشر وهو حوض النافورة، وفى كل مستوى تتنوع التشكيلات، فالمستوى الأول ينقسم إلى اربت مستطيلات وأربعة مربعات تحيط المربع الداخلى، ويتشابه كل مستطيلين متقابلين ويختلفا عن الآخر وكذلك المربعات التى توجد فى زوايا المربع الكبير، أما المربع الأصغر المنخفض فيوجد فى أركانه أربعة مثلثات تتشابه تشكيلات كل مثلثين متقابلين، وكل هذه المساحات الهندسية بالرغم من تنوع الشبكيات فيها بين تكرارات عادية ومائلة ومركبة وهندسية إلا أنها لكثيرة العناصر التى تتركب منها الشبكية الإسلامية بشكل عام، تؤدى إلى تنوع يفيد التوافق بين الأجزاء وبعضها وبين الأجزاء والكل يعمل على توافق الأرضية مع العناصر المعمارية الأخرى كالأسقف والأرابيسك فى النوافذ والقواطيع والدلايات الخشبية والمقرنصات وأثاث المكان.

والبناء المعمارى للقاعة بهذا الشكل يعد تركيبا فراغيا متميزا، و يضيف إلى ثراءه وتنوعه مستويات الجدران حيث وجود نوافذ ومجالس ذات عمق مختلف عن مسطح جدران القاعة، ويضيف إلى التشكيل الفراغى كون القاعة من طابقين الأول فيها لمجلس الرجال والثانى للسيدات وهو

عباره عن ممرات حول القاعة مغطى كله بقواطع من الأرابيسك، وبهذه الصورة يضف التصميم المعمارى للقاعة بعدا آخر لتعامل لفنان الإسلامى مع الفراغ الداخلى.



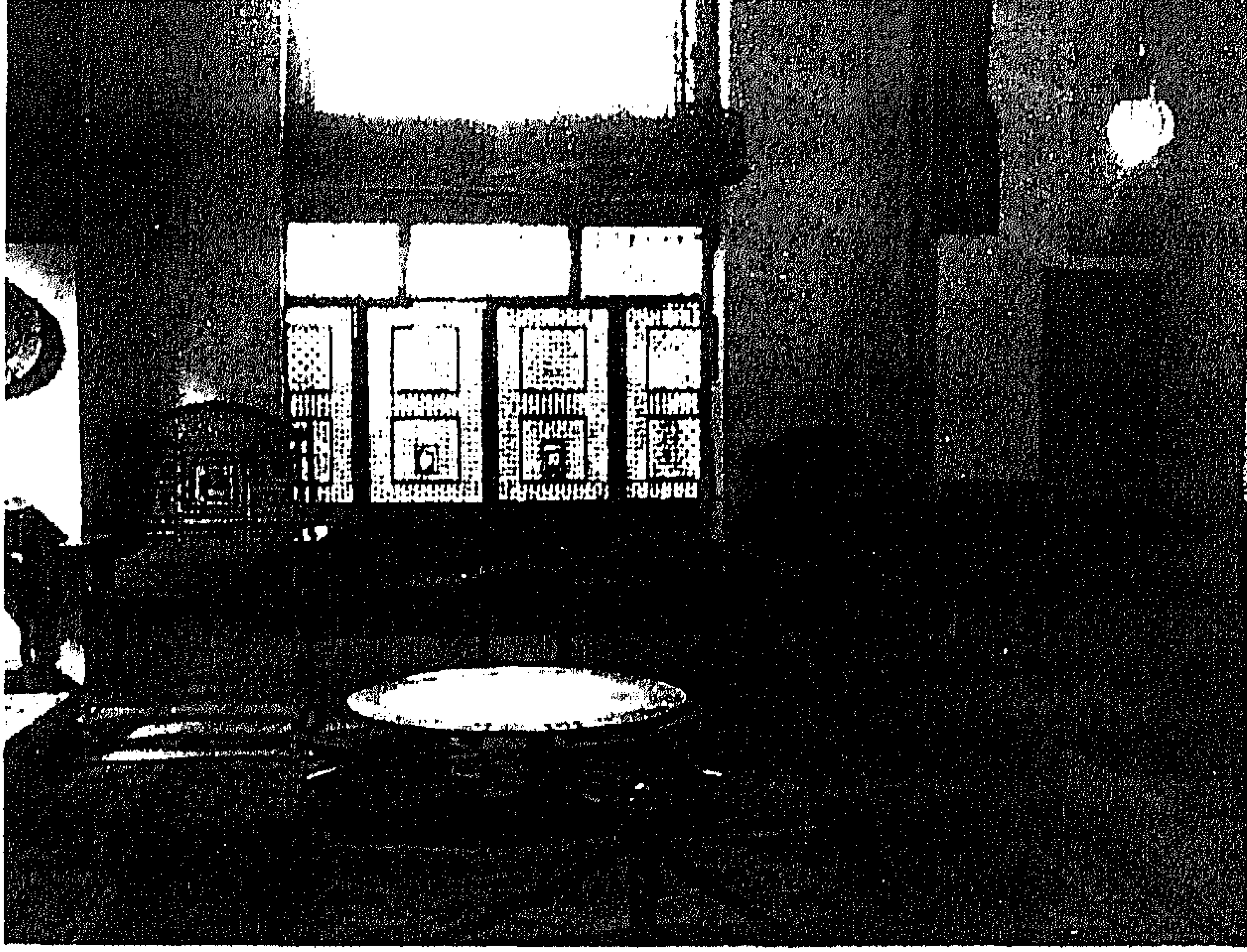
(صورة ٥٨)
بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

تحليل المجموعة الحادية عشر

(صورة ٥٩) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

تشكل الأثاثات المختلفة للبيت الإسلامى شكلا آخر من أشكال التراكب الفراغى للصياغات الهندسية الإسلامية، فالمقاعد والصناديق الخشبية والمصابيح والمنسوجات والمناضد والمعلقات والدواليب والمكتبات والاوانى الخزفية تتنوع فيها أشكال المفردات الهندسية وتكرارات شبكياتها وتقنيات تنفيذها، وكذلك وظائفها التى تقارب فكرة أن يصبح المشاهد جزء من العمل الفنى فى فن التجهيز فى الفراغ كفن معاصر، والذى يشمل الفن الإسلامى الذى يشمل قيم جمالية فلسفية لا تقل أهمية عن القيمة الوظيفية، فالمقاعد الخشبية على سبيل المثال تشمل أكثر من طريقة فى تصميمها وتنفيذها، منها التعشيق لمفردات خشبية مصنوعة بطريقة (الخرط) لتشكل جزء من الأرابيسك يوضع كحشوه لمساند اليد أو ظهر المقعد، وكذلك يدخل التطعيم بالصدف والمرايات فى أجزاء بالإضافة إلى تقنيات الحفر على الخشب من خلال التصميمات الهندسية الإسلامية، لتتوافق وتتكامل شكلا وتقنيه مع أشكال الأثاث والمفروشات الأخرى من صناديق أو دواليب أو سجاجيد أو المصابيح التى يستخدم فيها الفنان طريقة التفريغ فى السطح المعدنى وكذلك فى شكل المصباح ككل الذى يشكل أحيانا على هيئة سداسى أو ثمانى، وهكذا تصبح الأثاثات فى مجموعها شكلا من أشكال التراكب والتجهيز فى الفراغ، إذ يوجد بعضها ملاصقا للجدران أو معلقا عليها أو فى الأرضيات أو يتدلى من الأسقف.





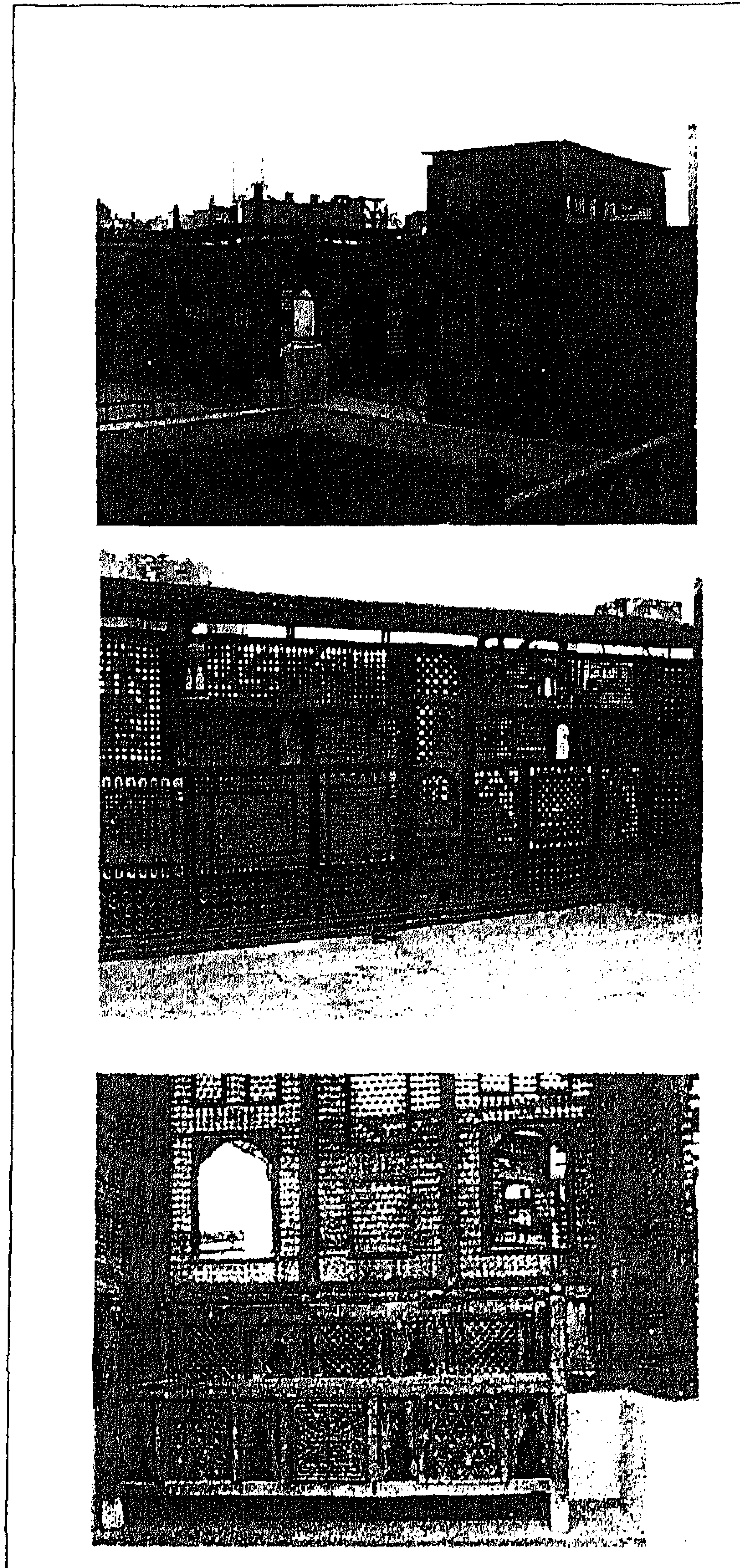
(صورة ٥٩)
بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

تحليل المجموعة الثانية عشر

(صورة ٦٠) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

يمكن لمسطحات الجدران أن تشغل مساحة من الفراغ إذا تعامدت فى أضلاع وزوايا مختلفة كما فى سطح بيت الكريتلية، فتدور القواطيع الخشبية المصنوعة من الأرابيسك حول أجزاء كبيرة من سطح البيت، وأمكن للفنان الإسلامى أن يكون منها حجرات كاملة، وتتميز تلك القواطيع بتعدد شبكياتها بين المربعة والمثلثة وغيرهما، وأحدث أيضا تنويعات فى مساحات المربعات والمثلثات والأشكال الخشبية المخروطية التى يتكون منها الأرابيسك، كما قسم المساحات الكبيرة إلى مربعات ومستطيلات راسية وأفقية وأشكال مستديرة وأشكال بارزة عن السطح بالإضافة إلى عمل نوافذ داخل القواطيع وبداخلها نوافذ أصغر منها تحدث عند فتحها تجسيما ليشغل مساحة أخرى من الفراغ ويمكن من خلالها رؤية العمارة المحيطة وخامة مسجد ابن طولون ليتحول التجهيز فى الفراغ من مساحة البيت إلى مساحة المنطقة المحيطة بالبيت، واستفاد الفنان الإسلامى من تنوع الأشكال المخروطية والتبديل بين أكثر من شبكية داخل المساحة الواحدة لرسم بعض العناصر البسيطة كالأباريق أو الكتابات وهى العنصر الذى اعتاد الفنان الإسلامى على إضافته فى كثير من الفنون الإسلامية، وهو أيضا ما اهتم به فنان العصر الحديث فى فن التجهيز فى الفراغ إذ يؤدى ذلك بالمشاهد إلى الدخول فى مضمون العمل كلا بمفهومة نحو المعنى المرادف له من الكتابات وهو ما يماثل هدف الفنان الإسلامى والذى يهدف من فنه إحداث نوع من التفكير والتأمل من المشاهد فى اتجاه دينى تؤكد عليه اختياره لكلمات وكتابات مرتبطة بهذا الاتجاه دون تحديد شعار محدد أو تفسير محدد للعمل الفنى فيترك للمشاهد حرية التأمل فى المعانى المتعددة مقاربا لمفهوم الفن المفاهيمى الذى يعتمد عليه فن التجهيز فى الفراغ.



(صورة ٦٠)
بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

الاتجاه التركيبى والتجميعى فى فن الخزف

تعد خامة الطينات من الخامات التى توصف بالطواعية نتيجة لإمكانياتها المتعددة فى التشكيل بالطرق المختلفة كالشرائح والصب فى القوالب والنحت والتفريغ والحذف والإضافة، وهكذا تساعد خواص الخامة فى إنتاج أشكال ذات سمات شكلية متعددة منها الهندسى والعضوى ومنها المركب من كلا الاتجاهين، ومن طرق التشكيل وخواص الطينات يمكن للخزاف أن يشكل أعماله على هيئة مسطحات أو مسطحات مجسمة أو مجسمات، كما يمكن أن يتشكل العمل الخزفى من أجزاء متراكبة فوق أو جوار بعضها البعض متلاصقة أو متباعدة، كما يمكن للخزاف أن يستخدم عناصر وخامات أخرى تتحمل المعالجات الحرارية كالمعادن المختلفة والزجاج وحجر التلك، وهكذا يحمل فن الخزف إمكانيات متعددة لأساليب التراكب والتركيب والتجهيز فى الفراغ، هذا من الناحية الشكلية والتقنية وإمكانيات الخامة، إما من الناحية الفلسفية ففن الخزف من الفنون التى واكبت كل أشكال تطور الفن عبر التاريخ بفلسفاتها ورؤاها المختلفة، ونرى فى فنون الحداثة وما بعد الحداثة فن الخزف وقد اتسم بسماتها الشكلية والفلسفية فخرج من إطاره الوظيفى إلى الفن التعبيرى وساعد فى ذلك إمكانيات الخامة وإمكانيات التجريب الغير محدودة، ويبحث الدارس فى بعض الأساليب والتقنيات التى يطلق من خلالها الصفة التركيبية أو التجميعية أو التجهيز فى الفراغ على الأعمال الخزفية من خلال مجموعة من أعمال الخزافين المصريين والأجانب.

تحليل بعض الأعمال الخزفية التركيبية والتجميعية

أولا الفنانين المصريين:

العمل الأول - (صورة ٦١)
محى الدين حسين

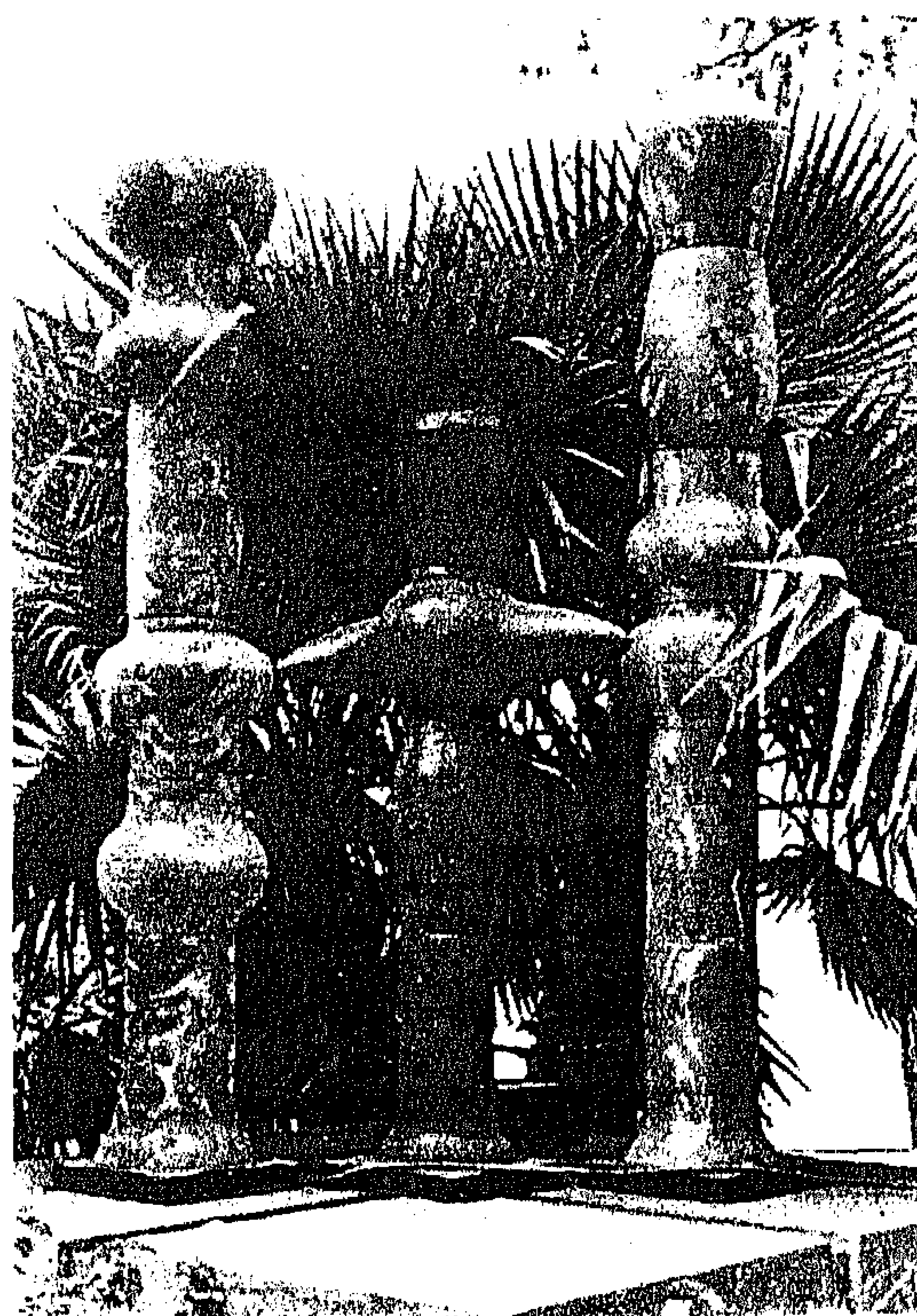
السمات الفلسفية للعمل:

يستخدم الفنان فى هذا العمل مفردات تشكيلية اقرب لمفردات الأرابيسك التجريدية والتى يتسم بها الفن الإسلامى بشكل عام، وقد حقق الفنان من خلال عمله الثلاثي اهتماما بالفراغ الذى تأثر بتكوين الشكل، فصار شكل الفراغ بين الأعمال الثلاثة ذو علاقة بتكوين الأشكال من حيث الخط الخارجى تماما كالعلاقة بين الفراغ والشكل فى أجزاء الأرابيسك، وبالنسبة لمكان العمل فهو دار الأوبرا المصرية التى تتخذ تصميما معماريا إسلاميا ليتوافق العمل مع المكان وإن كان العمل لا يحتوى على كل عناصر فن التجهيز فى الفراغ من الناحية الفلسفية والتشكيلية إلا انه ذو سمات تجميعية وتركيبية ويدخل كذلك ضمن اتجاه فن الخزف الحديث الذى يتضمن القيمة التعبيرية.

السمات الشكلية للعمل:

يتميز العمل بعدد من السمات الشكلية لفنون الخزف الحديث ومنها أنه عملا تعبيريا وليس وظيفيا ويتطلب تنفيذه مهارات تشكيلية خاصة بتركيب الأجزاء المكونة للعمل الواحد، وبالرغم مما يبدو من استخدام الفنان لعجلة الخزاف إلا أن استخدامه لأشكال مخروطية أضافها الفنان إلى الشكل يعنى إعادة صياغة ما أنتجته الآلة بشكل لا يمكن إنتاجه بالآلة على صورته النهائية التى هو عليها، ويدخل التطبيق الحر للطلاء الزجاجى فى تفرد العمل بلمسات الفنان الناتجة عن احساساته وتفاعلاته ويبدو فيها استخدام أغصان وأوراق الشجر التى هى من أساليب الفن الإسلامى فى الأرابيسك وان كان الفنان قد صاغها باسلوبه المعاصر، كما أن الاختزال والبريق المعدنى من التقنيات المميزة فى الخزف الحديث وتؤدى إلى الثراء اللونى وبريق يشد انتباه المشاهد إلى حالة من الغموض

تعمل على إثارة التأمل، وهى كذلك من التأثيرات التى استخدمها الفنان الإسلامى فى فن الخزف وإن اختلفت التقنيات، ففى الفن الإسلامى كان ذلك التأثير يحدث من خلال الزيوت التى تضاف إلى فوق الطلاء الزجاجى الذى يتم الرسم به فوق طبقة من البطانة ويتم اختزالها بسبب وقود الأفران، أما فى العصر الحديث فالاختزال يتم من خلال تكوين الجو الكربونى فى الأفران بعد انتهاء تسوية الطلاء بإلقاء مواد عضوية من فتحات خاصة فى الأفران، وهكذا نرى أن الفنان قد استلهم من تقنيات وشكل الفنون الإسلامية لينتج فن خزفى حديث يتوافق وشكل وفلسفة الفن المعاصر من خلال الفن الإسلامى.



(صورة ٦١)
محى الدين حسين

العمل الثاني - (صورة ٦٢)
محروس أبو بكر عثمان

السمات الفلسفية للعمل:

يقدم الفنان فى هذا العمل شكل من أشكال الأعمال الخزفية التى تحمل قيمة تعبيرية غير مباشرة، هو تشكيل على هيئة الإناء ولكن ليس الإناء التقليدى من حيث الشكل والوظيفة، فالشكل بملامسه التى تميزت بتلقائية أداء الفنان تنقل إلى المشاهد الإحساس بحالة من السكون وما وراءه من معانى الغموض، ويتأكد ذلك المعنى من خلال اللون الأسود المتعدد درجات اللمعان و الانطفاء، بالإضافة إلى قيمة هامة وهى تكرار الشكل مع التنوع فالتكرار ليس تكرارا آليا وإنما كل جزء من أجزاء العمل يتميز بشكله المختلف عن الأخر بدرجات طفيفة، وهو بذلك يشكل رؤية معاصرة لمفهوم التكرار الذى يرتبط بالفراغ المحيط ويؤدى التكرار وأشكال الأعمال وعلاقتها ببعضها فى الفراغ إلى استشعار بعد زمانى لموضوع العمل.

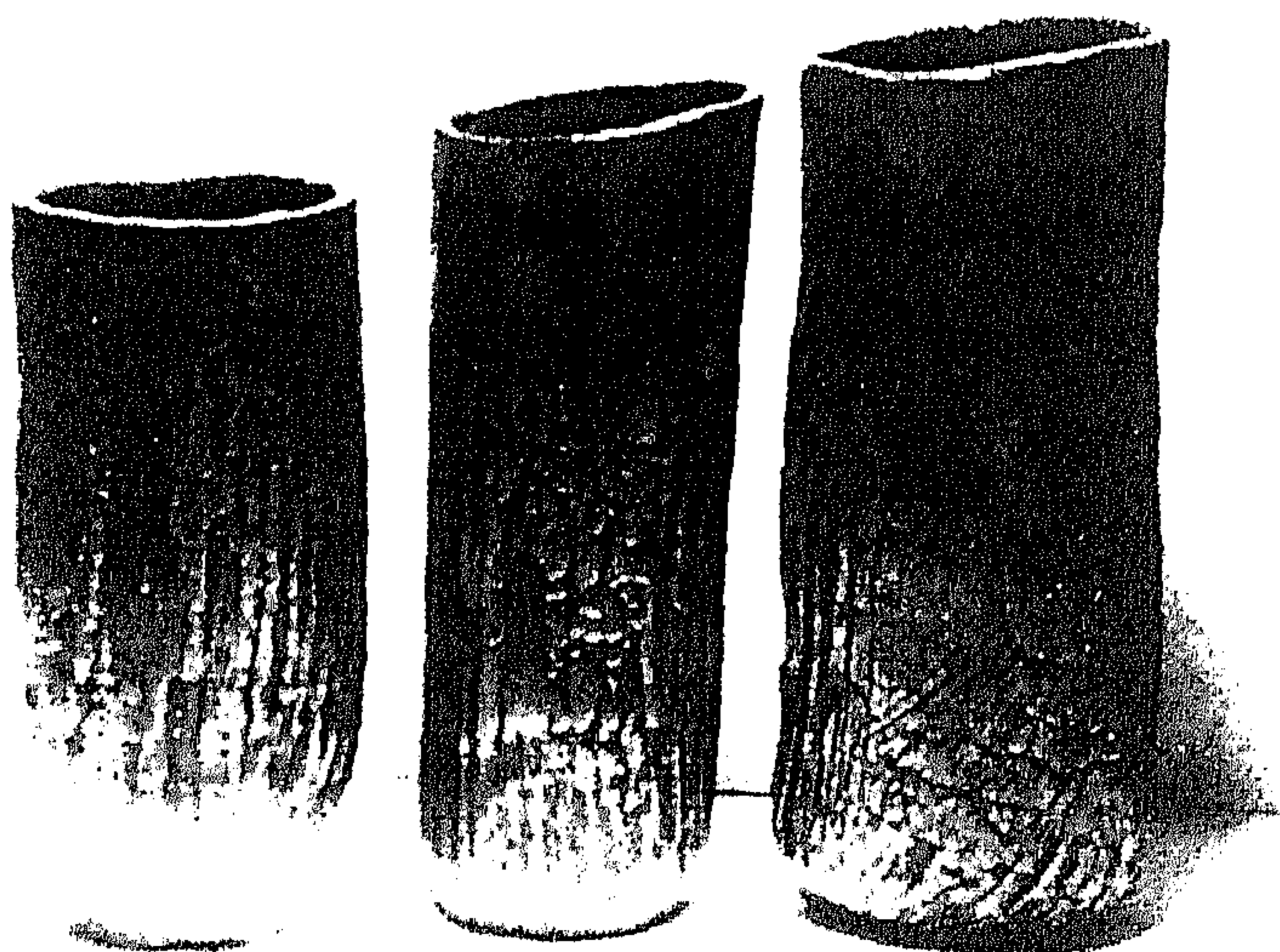
السمات الشكلية للعمل:

يتكون العمل من ثلاثة أجزاء يصل ارتفاع أطولهم إلى ٤٠سم، والأشكال من الخزف الزلطى المحروق عند درجة حرارة ١٢٨٠ °م، وهكذا تؤكد التقنيات والسمات الشكلية للأعمال على المفهوم الفلسفى للخزف المعاصر، فتشكيل الأعمال فى صورتها التكرارية الغير منتظمة، واستخدام الطلاءات الزجاجية ذات اللون الأسود بتعدد درجات اللمعان بين لامع و مطفأ ونصف لامع، والملامس المشكلة من خامة الطينة ومن تأثيرات الطلاء، كل هذه التقنيات تؤدى إلى التوافق بين مضمون العمل والشكل، وهذا التوافق هو أيضا من سمات الخزف المعاصر، ويمكن للباحث الاستفادة من هذه المفاهيم فى تجربة البحث التى تشمل تلك النقاط بالإضافة إلى الاستفادة من هندسيات التراث الإسلامي.

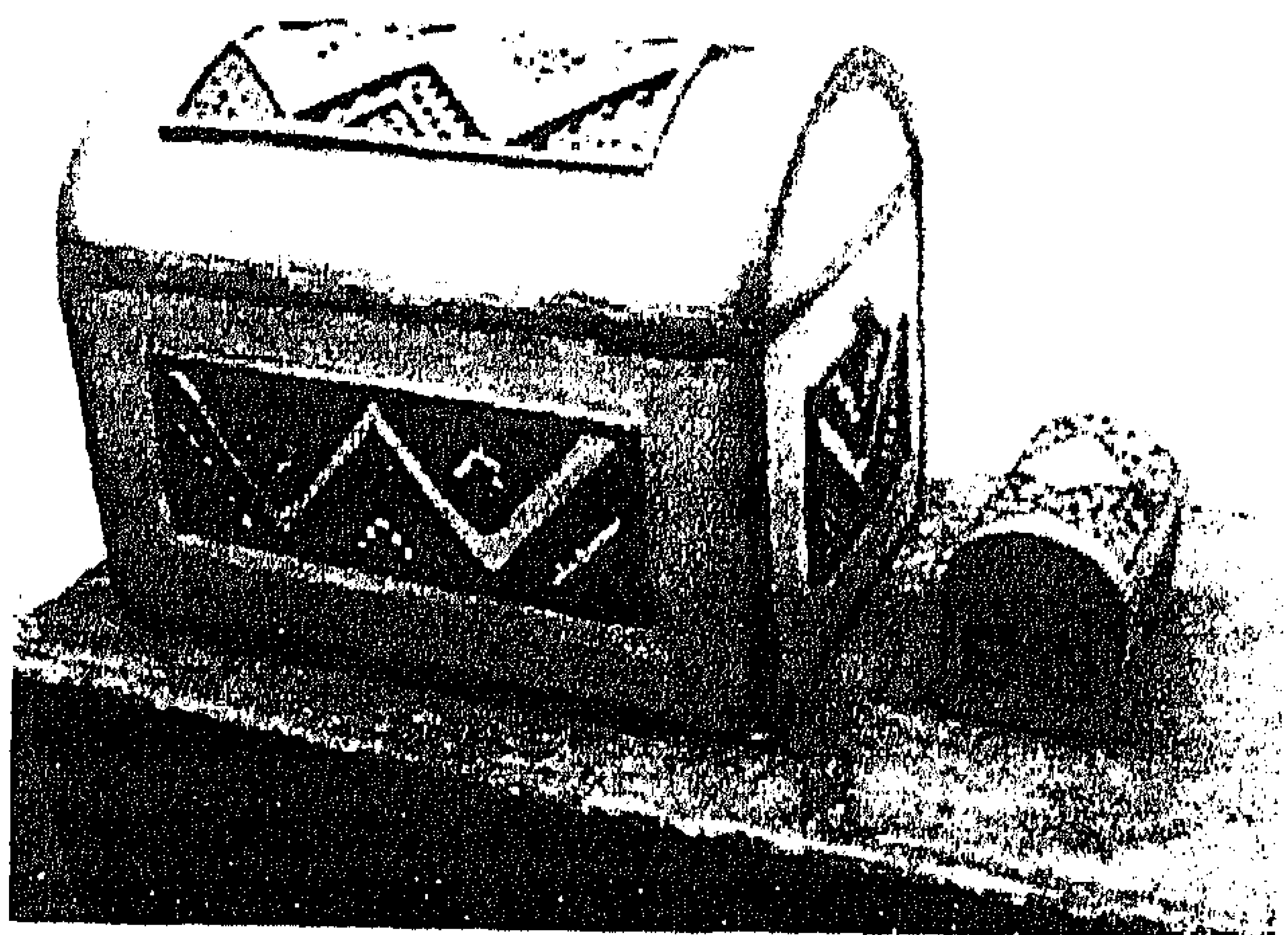
العمل الثالث- (صورة ٦٣)
تهانى محمد نصر العادلى

السمات الفلسفية للعمل:
تعيد الفنانة فى هذا العمل صياغة الفن الشعبى بشكل معاصر إذ تستعين بأحد أدوات الحياة المصرية القديمة والمستلهمة من التراث وترمز لتلك الحياة بـ (صندوق العروسة)، والاهتمام بالثقافة الإنسانية و معتقداتها الموجودة من خلال رموز وأشكال التراث والطرز القديمة هو ما اتجهت إليه فلسفة فنون التجهيز فى الفراغ وفنون ما بعد الحداثة بشكل عام، ويهدف الفن من استخدام أشكال من الحياة الواقعية الوصول لجمهور المشاهدين بكل ثقافاتهم، ويخرج العمل بصورته تلك من حدود الخزف التقليدى إلى الشكل التعبيرى، والشكل الخزفى مع شكل خزفى آخر اصغر منه يعدا ذوا علاقة تركيبية أو تجميعية فى الفراغ.

السمات الشكلية للعمل:
يتكون العمل من شكلين مختلفين فى الحجم ومنفذين بطريقة الشرائح وباستخدام خامات الخزف الزلطى، وتصل أطوال الشكل الكبير إلى (٤٠، ٦٠، ٥٥ سم)، وتم حرقه عند درجة حرارة (١١٧٢ ° م)، واستخدمت الفنانة تقنيات الحفر الغائر والتفريغ والتلوين بطلاءات زجاجية مطفئة على الجدران التى تتشكل من الشرائح، وهى من تقنيات وأساليب تشكيل الخزف الحديث والعمل بصورته هذه يشكل علاقة بين كتلتين متفاوتتين فى الحجم وتربط بينهما الخطوط الهندسية التى تتقارب مع خطوط الفن الشعبى و الإسلامى كما أن خطوط كتلة الشكل هى أيضا خطوط هندسية تتوافق وخطوط مفردات إثراء السطح التى تتشكل من خطوط زجزاجية متعامدة الزوايا تتوافق مع زوايا المربع القائمة التى توجد على الشكل الصغير، وتوجد هذه المفردات داخل ما أشبه بالحشوات الخشبية فى الفن الإسلامى، وتتشكل تلك المفردات على أسطح مستوية ومنحنية تعمل على تنوعها الشكلى.



(صورة ٦٢)
محروس أبو بكر عثمان



(صورة ٦٣)
تهاني محمد نصر العادلي

العمل الرابع - (صورة ٦٤)
طه يوسف طه

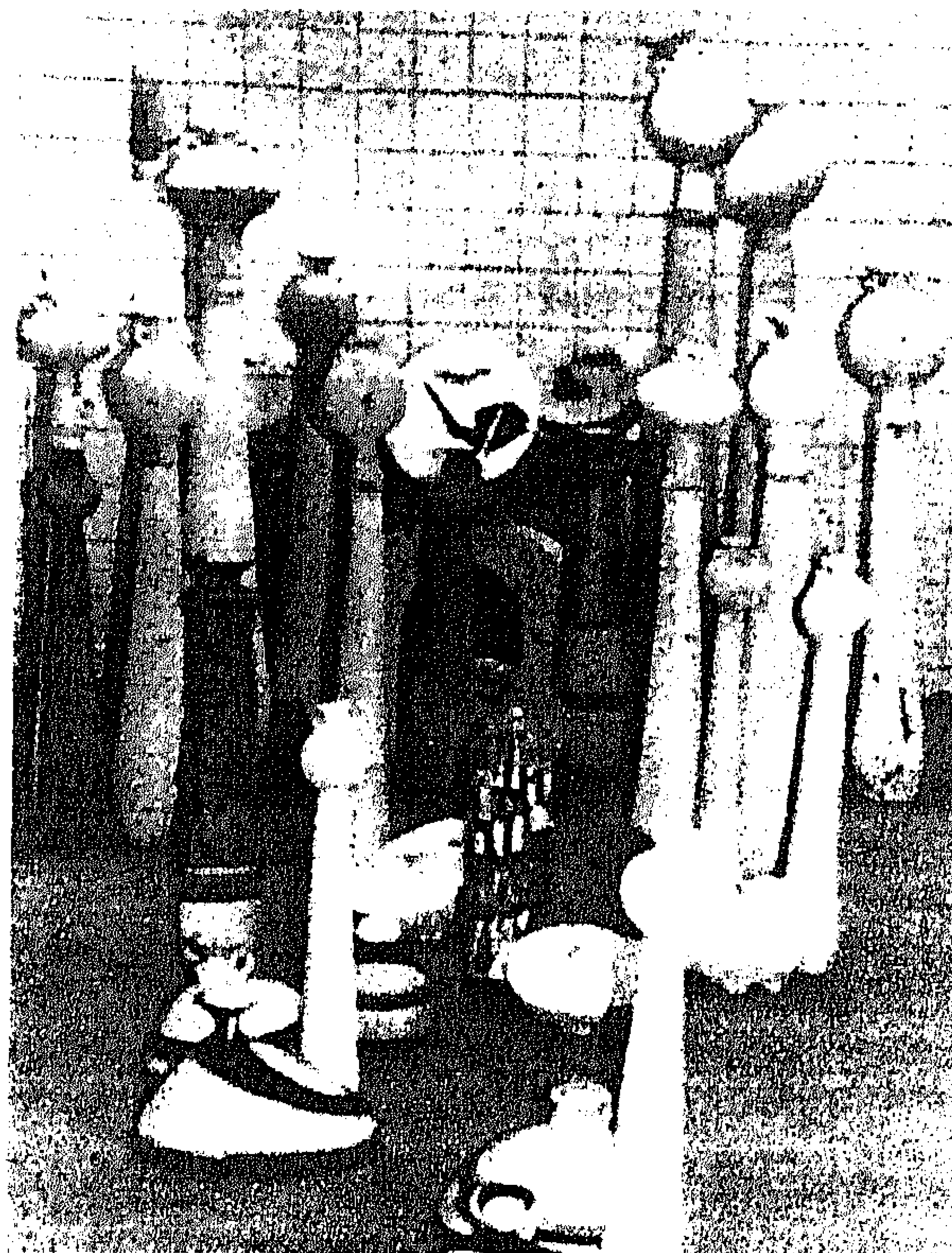
السمات الفلسفية للعمل:

يتكون الشكل من مجموعة كبيرة من الأعمال الخزفية المتنوعة فى الأحجام والأشكال وتم عرضه فى بينالى القاهرة الدولى الرابع للخزف ١٩٩٨م، وقد استخدم الفنان فى عمله مجموعة من الأوانى الخزفية التقليدية والموجودة فى الحياة الواقعية، ولكن شكلها الفنان فى صورة حديثة إذ تم بناءها على قواعد طويلة، يختلف طولها من شكل لآخر تناغما مع الفراغ فى الاتجاه الأفقى والرأسى، وأخذت بعض الأشكال فى التحول من الشكل التقليدى إلى شكل مختلف فى الاستدارة وأكثر تسطيحا فى القاعدة، فيبدو العمل انه رصد لتغير الشكل الخزفى مع التطور الزمنى وذلك من خلال تواجد هذه الأشكال فى منظومة فراغية داخل قاعة العرض، لتجعل المشاهد وكأنه يتجول داخل الزمن ليتابع تطور الشكل الخزفى التقليدى إلى الشكل الحديث، والإناء الخزفى هو أداة من أدوات الحياة اليومية التى حملت قيم ودلالات ثقافية للعصور المختلفة، وهو فى آن واحد مرآة تعكس شكل الحياة الإنسانية إذ هو فن وظيفى، والتحول من الشكل التقليدى إلى المعاصر هو التحول فى الحياة الإنسانية عبر الزمن والفلسفة التى تهدف إلى متابعة الحياة الإنسانية ونتاجها الثقافى هى فلسفة تتوافق وفنون ما بعد الحداثة.

السمات الشكلية للعمل:

تتناسب التقنيات فى العمل مع السمات الشكلية لاتجاه الفنون المعاصرة، إذ يستخدم الفنان الطلاءات الزجاجية البيضاء، وغالبا هى طلاءات جاهزة الصنع، والتى أحدث الفنان من خلالها حالة من الحيادية اللونية لمراحل تطور الشكل القديم إلى الحديث حيث انتهت الأشكال الحديثة إلى استخدام ألوان من الطلاءات الزجاجية بتقنيات العزل بالشمع لإضافة ألوان الطلاء كإشارة إلى الفارق الزمنى، ويستخدم الفنان تقنيات متعددة بين التشكيل على عجلة الخزاف وبين التشكيل اليدوى وتركيب الأجزاء سواء أثناء التشكيل أو بعد الطلاء والحريق أى أثناء العرض،

والأشكال تتميز بالبناء على عجلة الخزاف بشكل غير تقليدى فالقواعد مخروطية ونسبها تختلف عن النسب التقليدية للشكل الخزفى التقليدى، أما الأشكال الرئيسية فتتشابه إلى حد كبير بالأوانى الشعبية، وتتميز المجموعة بالتفاوت فى الأطوال والأشكال مما يؤدى إلى الإحساس بالتناغم والتنوع فى صورة من صور التكرار.



(صورة ٦٤)
طه يوسف طه

ثانيا الفنانين الأجانب:

العمل السادس - (صورة ٦٥، ٦٦)
(نينو كاروزو- Nino Caruso)

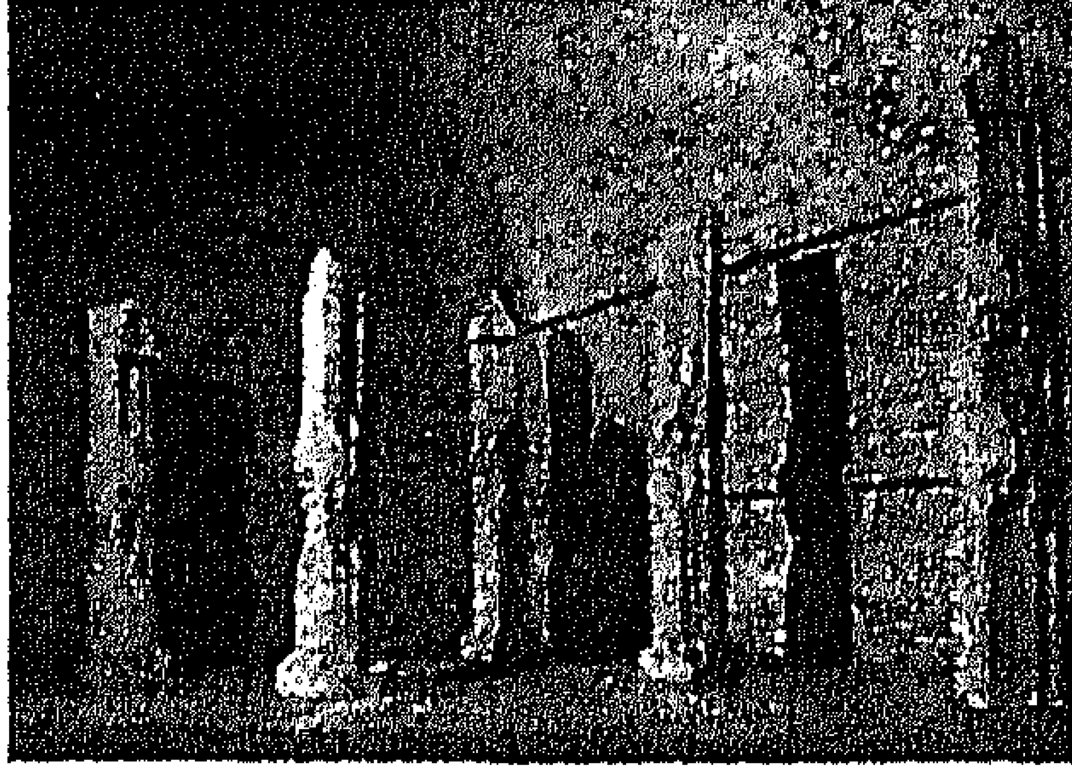
السمات الفلسفية للأعمال:

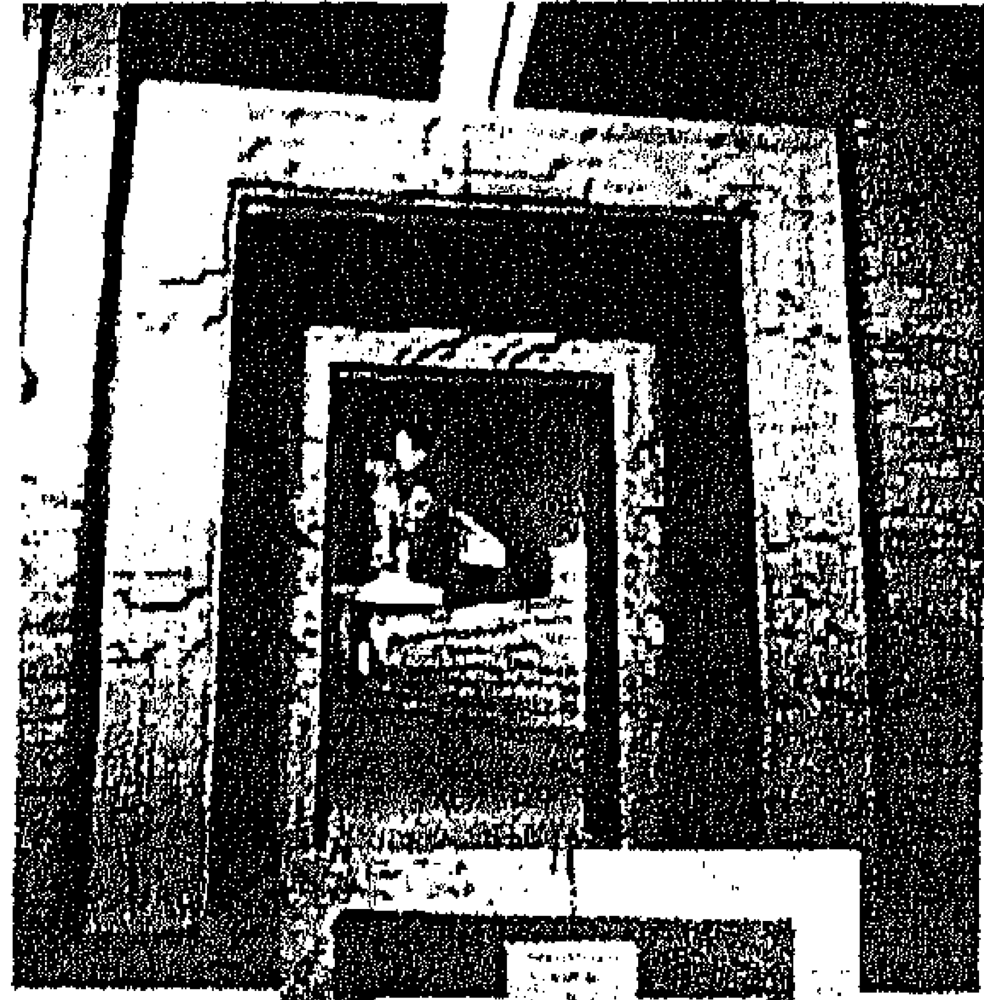
يرى الباحث فى مجموعة أعمال (نينو كاروزو) تقارب كبير بينها وبين موضوع البحث، حيث اعتمد الفنان على الاسلوب التركيبى والتجميعى والتجهيز فى الفراغ، كما يعتمد فيها على الاستلهام من التراث، وان كان التراث فى أعماله يتمثل من خلال التراث الرومانى.
تتراوح سنوات إنتاج المجموعة المختارة فى الفترة بين نهاية الثمانينيات وفترة التسعينيات من القرن العشرين، أما أماكن وجودها ففى المناطق ذات الطبيعة الأثرية أو البيئة الطبيعية، ويسمح حجم الأعمال على التواجد الفعلى للمشاهد بين أجزائها ومفرداتها، كما تسمح الفراغات الحقيقية داخل الأعمال أو المحيطة بها بمشاهدة البيئة من خلال العمل ومن حوله وهكذا يتأكد التفاعل بين العمل الفنى والمشاهد والبيئة بصورة مثالية فى التوافق مع فن التجهيز فى الفراغ وكذلك فن التراث.
ويرى الباحث أن الفنان اكتفى بخامات الطينات لتشكيل أعماله للوصول إلى القيم التعبيرية والفلسفية والتشكيلية التى يهدف إليها، ولم يستعن بالخامات المختلفة أو الوسائط التكنولوجية أو عنصر الكتابات، وبالرغم من ذلك تحتفظ أعماله بصفة المعاصرة فهى ليست تقليدا أو استنساخا للفن الرومانى، وإنما هى رؤية حاضرة لزمن ماض.

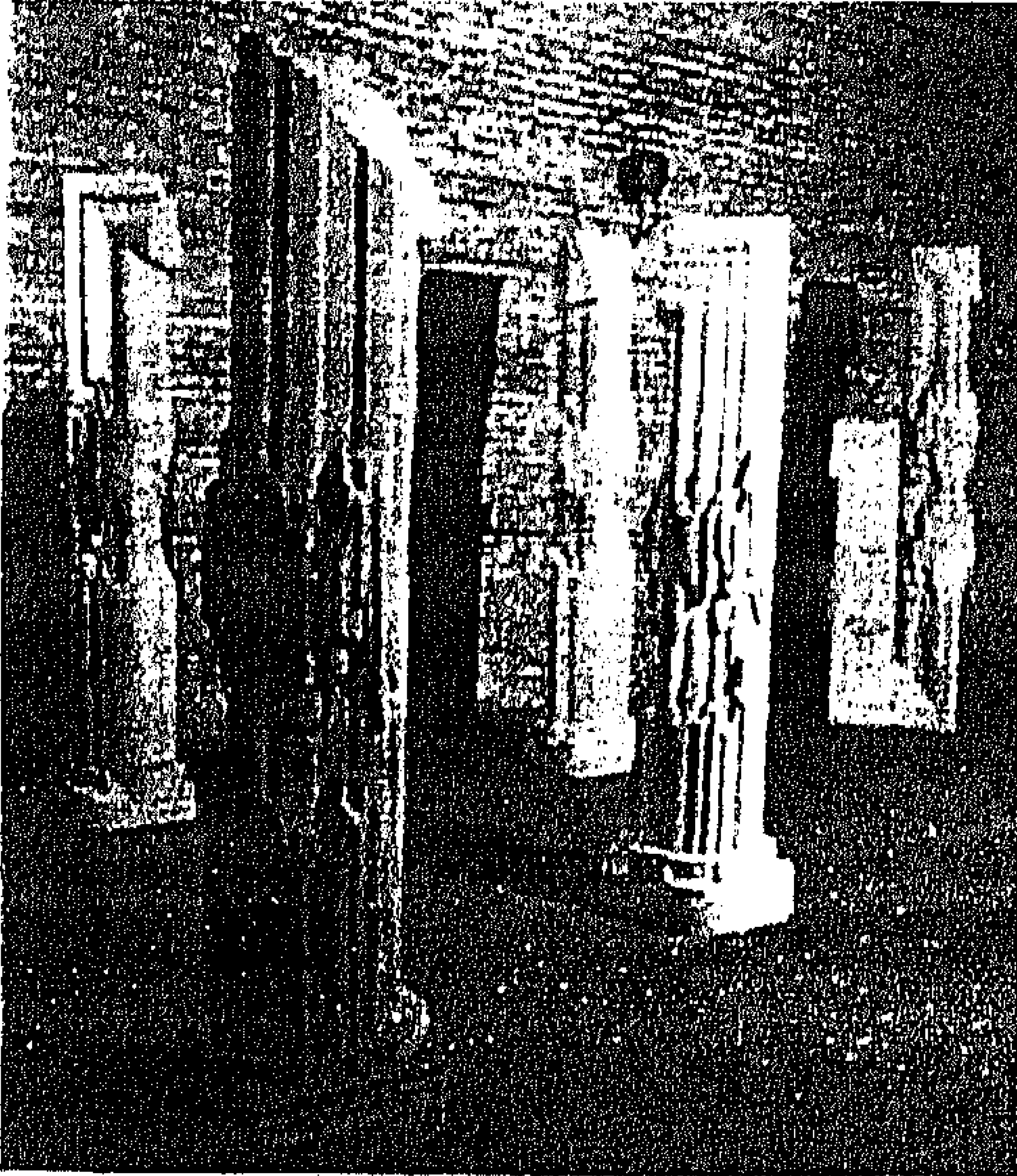
السمات الشكلية للأعمال:

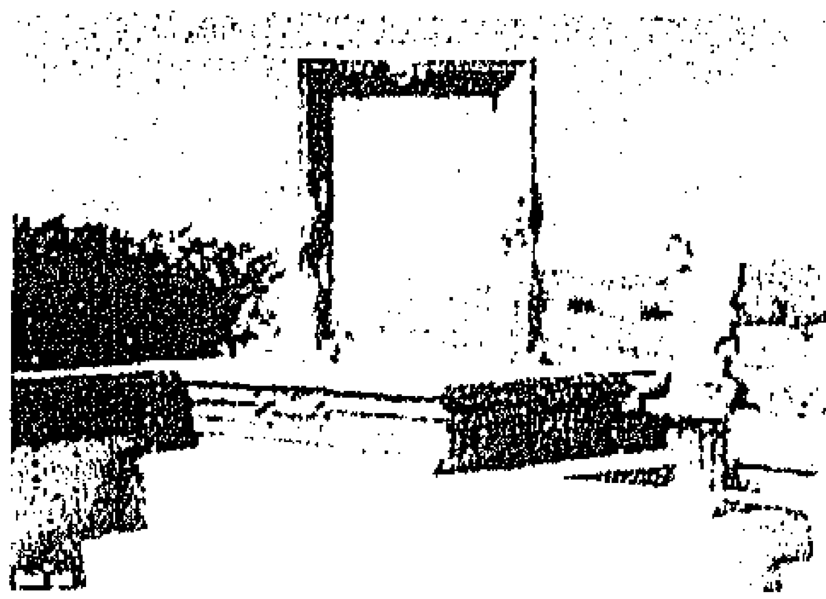
تتسم المجموعة المختارة من أعمال نينو كاروزو بالضخامة والصرحية، والوصول إلى هذه الأحجام يتطلب إمكانيات خاصة فى التجهيزات سواء لإعداد الخامات أو طرق التشكيل التى غالبا ما تعتمد على قوالب متعددة تم حساب كيفية تركيب القطع الناتجة منها، كما يتطلب الإنتاج بهذا الحجم إمكانيات أفران ضخمة وذات موصفات تصلح لحريق البورسلين، أما السمات الشكلية فهى تعتمد فى الأساس على التكرارات المتراكبة لأجزاء متشابهة أو مختلفة الأسطح وذات مقاطع مختلفة، فهناك

أشكال لبلاطات وهناك أشكال مجسمة وتتفاوت أحجام ونسب البلاطات والأشكال سواء فى الطول أو العرض أو الحجم، و يعتمد على خامات البورسلين وطين التراكوتا الأبيض، وبالنسبة للمفردات التشكيلية فهى تشكيلات وتحليلات هندسية تظهر مجسمة تحت أسطح بسيطة أو فوق خطوط متعددة المستويات، لا تشكل فى حد ذاتها خطوط صريحة من الفن الرومانى ولكن فى إجمالى تركيبها وتعامدها وامتداداتها واستطالتها لتماثل عمارة المعابد الرومانية، وتتميز أعمال نينو كاروزو بحساب العلاقة بين الكتلة والفراغ وبين أجزاء العمل وبعضها البعض من خلال العلاقات الخطية فى مستويات البروز والانخفاض وفى احتواء الكتلة لفراغ يحتوى كتلة أخرى.

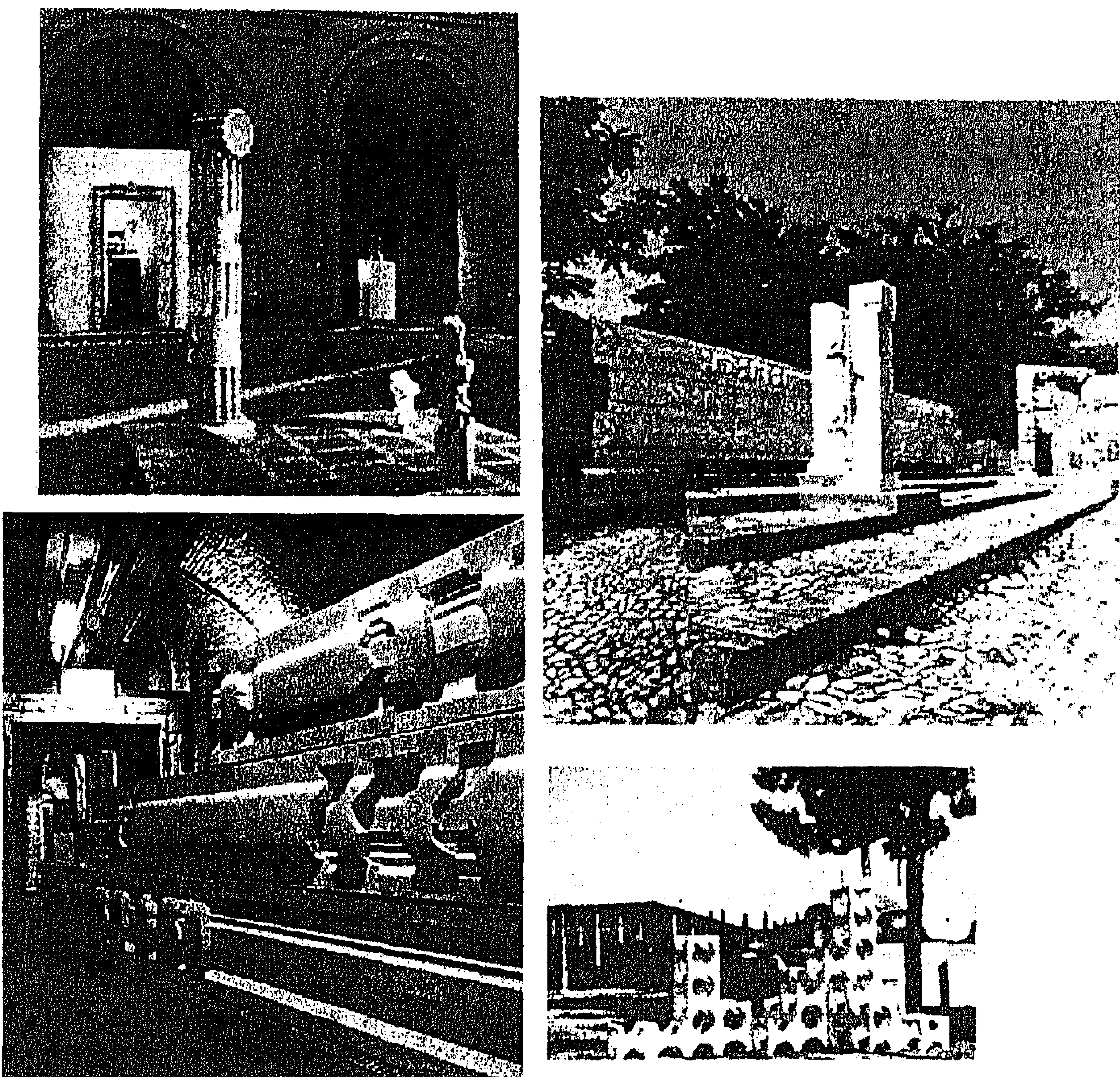








(صورة ٦٥)
نينو كاروزو



(صورة ٦٦)
نينو كاروزو

العمل السابع - (صورة ٦٧)
(ماريك كيكولا- Marek Cecula)

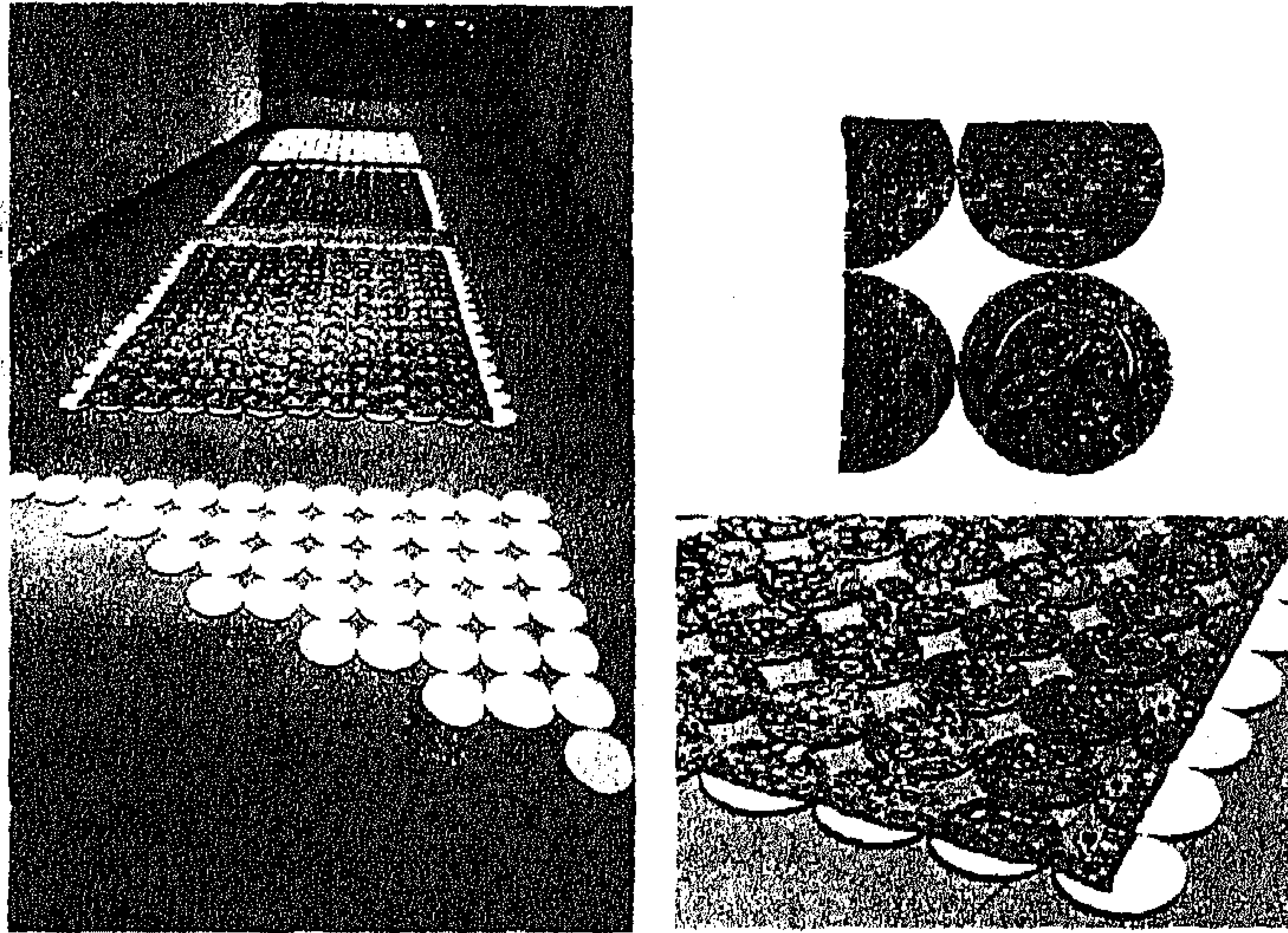
السمات الفلسفية للعمل:

يهتم فن التجهيز فى الفراغ بالعلاقات الإنسانية، والتراث علاقة إنسانية بين القديم والحديث لها دورا فى العلاقات الإنسانية المعاصرة ومن فلسفة فنون ما بعد الحداثة أن لا تقف عند زمن محدد أو مكان محدد، فهى تتجه نحو العولمة ودراسة الآخر، وماريك كيكولا يعيش بالولايات المتحدة الأمريكية بالرغم من مسقط رأسه البولندى وترحاله فى دول بحر البلطيق، إلا أن أصله اليهودى ساعد فى استكمال دراسته بإسرائيل، وقد يكون هذا سببا فى التعرف على بعض الملامح الشرقية، وبالرغم من سفره وإقامته بالولايات المتحدة ولكن شأنه شأن الكثير من فنانى الغرب فقد تأثر بالفن العربى الإسلامى سواء كان العمل يحمل قيمة ايجابية أو سلبية تجاه هذا الفن، فالعمل يطغى عليه الاسلوب الصناعى أكثر منه يحمل قيمة تعبيرية، وهكذا أصبح مضمون العمل يميل إلى الغموض، خاصة وان فلسفة فنون ما بعد الحداثة تدخل ضمن إطار الفلسفة التفكيكية التى تتجه نحو الشك كمبدأ للتفكير، ولكن يرى الباحث أن العمل بشكل عام يستحق الدراسة من خلال الفكرة وتقنياتها وليس من خلال مضمونها الفلسفى.

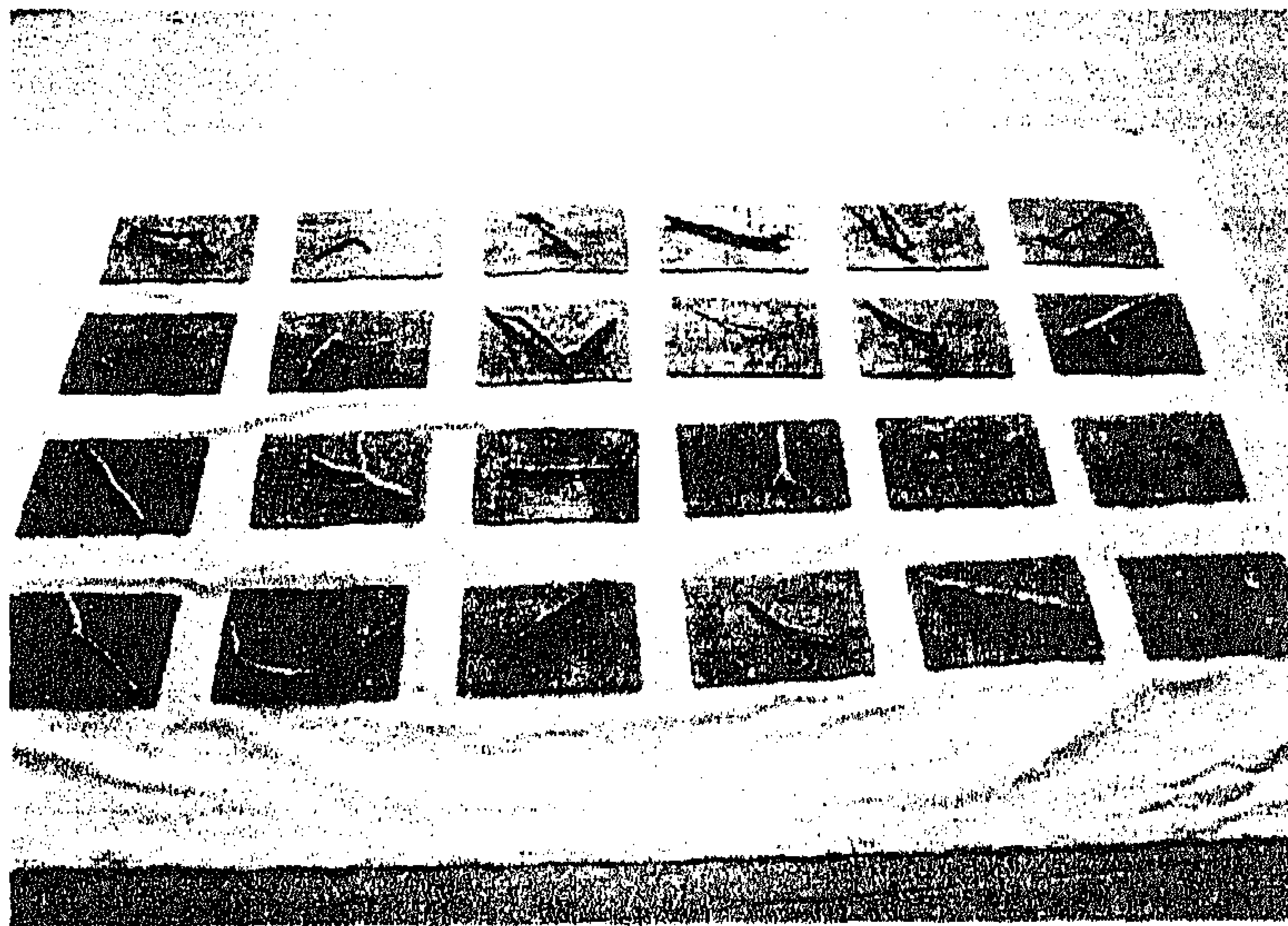
السمات الشكلية للعمل:

يستخدم (ماريك كيكولا) أسلوبا تجميعيا فى عمله (السجادة البورسلين) إذ يتكون العمل من ١٩٢ طبق من البورسلين المطبوع عليه بطريقة الديكال بطول ١٦ طبق وعرض ١٢ طبق، يحمل كل طبق جزء من التصميم ليكتمل الشكل من خلال العدد الكلى للأطباق، والأطباق تم تشكيلها من خلال خط إنتاج صناعى وتم استخدام ورق الديكال بشكل آلى لم يتدخل ماريك كيكولا فى إعادة صياغة تصميمه الا أن فكرة تنفيذ ورق الديكال على أطباق دائرية قد أحدثت فراغات فى التصميم على شكل الفراغات التى تنتج من وضع الأشكال الدائرية إلى جوار بعضها البعض وهى غير مؤثرة على التصميم إلا أنها عملت على وجود شكل أخر من أشكال تكرار الفراغ، كما أن وجود مجموعتين من الأطباق البيضاء

أحدث نوع من تغير الإيقاع ولكن كان ذلك التغير سببا فى ضعف الترابط بين المجموعات فى مجموعها خاصة وان المجموعتين المطبوعتين (بالديكال) يختلف لون كلا منهما ولا يوجد امتداد ولو من خلال بعض المفردات.



(صورة ٦٧)
ماريك كيكولا



(صورة ٦٨)
ماهموت دورموس

العمل الثامن - (صورة ٦٨)
(ماهموت دورموس- Mahmut Durmus)

السمات الفلسفية للعمل:
يستخدم الفنان فى هذا العمل خامة طبيعية لا تدخل ضمن المعالجات الحرارية للخزف، واستخدام خامات متعددة يدخل ضمن نطاق فنون التجهيز فى الفراغ، ويرى الباحث أن خامة أغصان الشجر ليست المضمون المباشر للعمل ولكن أراد الفنان إظهار وتأكيد الحس الطبيعى فى البلاطات بالمقارنة بأغصان الشجر، والبلاطات المربعة وتكرارها بهذا النمط الهندسى يشابه شبكيات وهندسيات الفن الإسلامى التى نظمت عليها التوريقات النباتية وان اختلفت فى الحس والمظهر والنظام والهدف، ويتوافق الملمس ونوع الطلاء الزجاجى مع الخامة الطبيعية التى استخدمها الفنان.

السمات الشكلية للعمل:
يتشكل العمل من مجموعة من البلاطات الخزفية الرقيقة على هيئة مربعات متكررة فى نظام هندسى، ويستخدم الفنان تقنيات ملمسية على خامة الطينة حافظ عليها بوضع طبقة رقيقة من الطلاء الزجاجى والتى قد تكون من ضمن تركيب خامة الطينة، واستخدم الفنان ألوان مطفأة أو قليلة اللمعان لتقارب درجة لون أغصان الشجر ولتزداد الألفة بين الخامتين، وتعمل أشكال البلاطات على الإحساس المباشر بالتكرار المنتظم بينما تعمل أغصان الشجر على تغيير انتظامية التكرار وهكذا تمكن الفنان من تحقيق معادلة بين انتظامية التكرار بما فيها من ألفة تتوافق مع ألفة اللون والملمس وبين تغيير الانتظام الذى يعمل على الإحساس بالرتابة، وان كان العمل فى مجمله لا يحتوى على تقنيات ذات صعوبات خاصة إلا أن صياغة الفكرة بهذه البساطة نجحت فى الوصول إلى شكل جديد من أشكال الخزف الحديث.

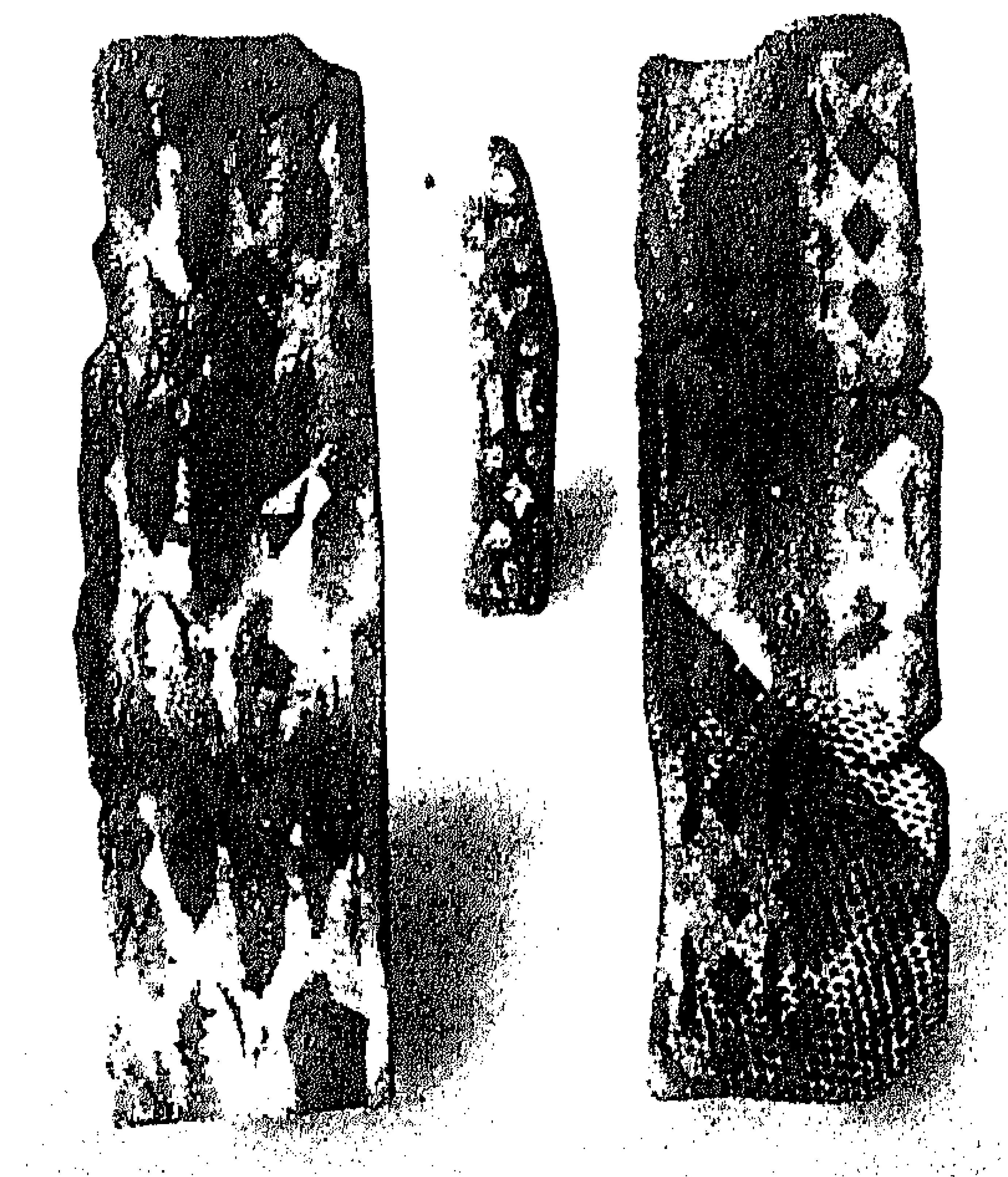
العمل التاسع - (صورة ٦٩)
(جريتى فانى جيدنلويجى- Gritti Vanni Gidnluigi)

السمات الفلسفية للعمل:

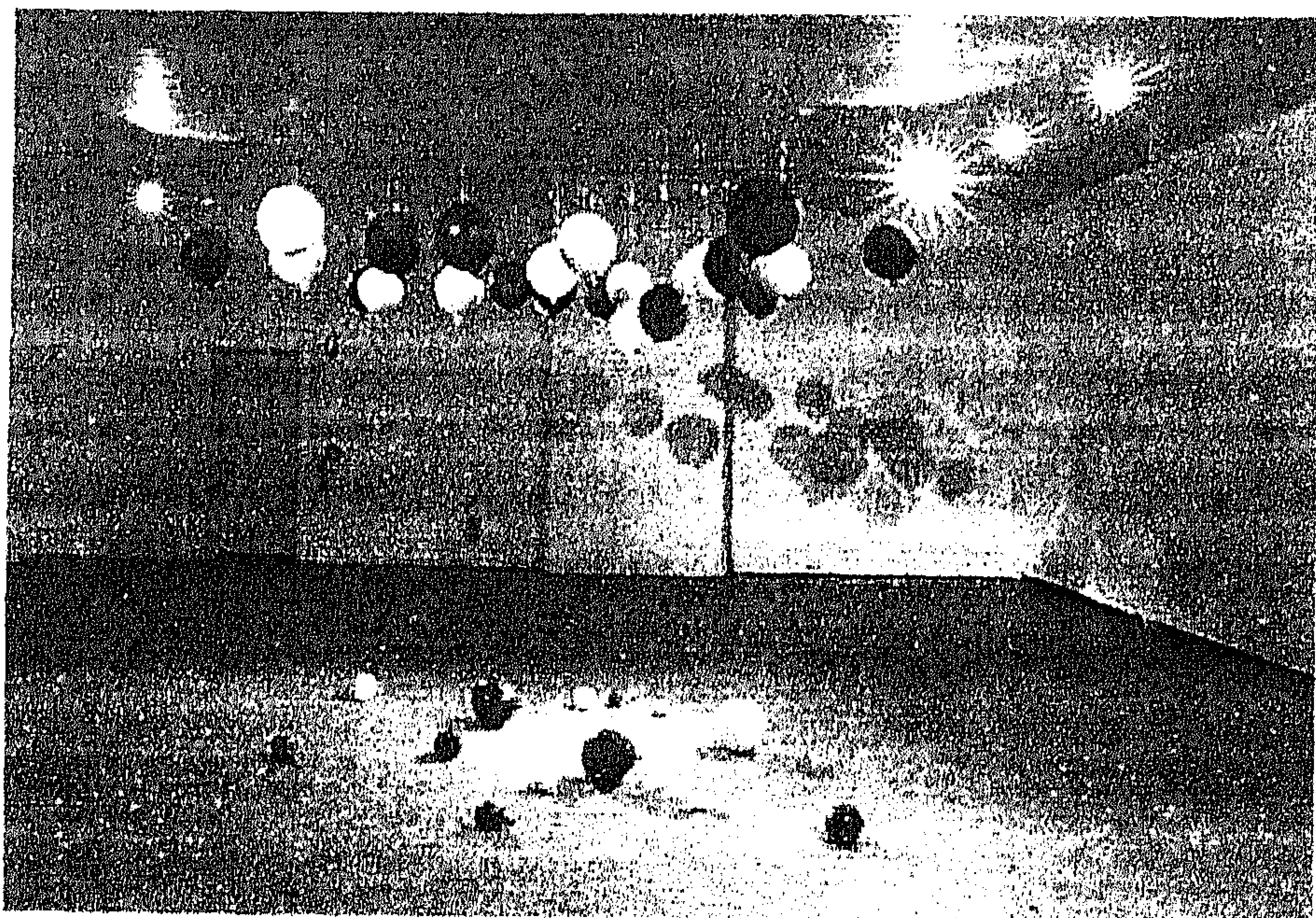
يتشكل العمل على هيئة ثلاثة أعمدة تلقائية الشكل على أبعاد مختلفة فى الفراغ، تبدو ذات ملامح من الفنون البدائية، فالأسطح الغير منتظمة والمفردات التى استخدمتها الفنانة تميل إلى الأشكال العضوية والهندسية البسيطة، والعمل الفنى بهذا الشكل المركب فى الفراغ والذى يحمل مضمونا يلمس مرحلة زمنية من ثقافة الإنسان البدائى، هو اهتمام باللغة التشكيلية وصياغة خزفية تدخل فى نطاق فنون ما بعد الحداثة، ويتكون العمل من ثلاث أجزاء متناثرة فى الفراغ

السمات الشكلية للعمل:

استخدمت الفنانة خامات الطينات لبناء أشكال خزفية تلقائية الشكل على هيئة قريبة من متوازى المستطيلات، وعدم انتظامية الشكل الهندسى يؤدى إلى المضمون الذى تهدف إليه الفنانة كشكل من الفنون البدائية، وأكدت على هذا المضمون من خلال معالجات السطح التى نفذتها بأسلوب طباعة الطلاءات بحجز مساحات دون الأخرى (استنسل) وهذه المساحات تشابه المفردات البدائية من أشكال عضوية أو هندسية بسيطة وغير منتظمة لتساعد تقنيات البناء ومعالجة الأسطح فى التأكيد على القيمة التعبيرية للعمل.



(صورة ٦٩)
جريتى فانى جيدنلويجى



(صورة ٧٠)
سارة باركر

العمل العاشر - (صورة ٧٠)
(سارة باركر- Sarah Parker)

السمات الفلسفية للعمل:

شغلت الفنانة الفراغ بتعليق بعض الأشكال الخزفية فى سقف القاعة ووضع البعض الآخر على الأرض وقد شكلت الفنانة أعمالها على هيئة بالونات، وهذا الوضع يحدث شكل من أشكال التناقض فالبالونات المعلقة تبدو فى حالة حركة وارتفاع، أما البالونات الموضوعة على الأرض فهى تشكل حالة من الاستقرار النسبى، فشكلها البيضاوى يمنح الشكل الإحساس بالوزن الخفيف والقدرة على التحرك على الأرض، وهذا ما يبدو من اسم العمل (بالونات معلقة وغير معلقة) وتم إنتاجه وعرضه فى استراليا بين عامى (١٩٩٨، ١٩٩٩)، والعمل بهذا التشكيل والتكوين يتناقض مع ما هو متعارف عليه من كون خامة الخزف من الخامات سهلة الكسر ويجب مراعاة نقلها وتحريكها، ولكن هذا التناقض يتوافق مع التناقض بين الأشكال المعلقة والثابتة على الأرض، وتؤكد الفنانة على هذا التناقض إذ تستخدم إضاءة موجهة إلى الأعمال لتلقى بظلالها على الجدران لتحدث إيهاما بصريا يضيف المزيد من الإحساس بالوزن الخفيف للأشكال وظلالها التى تتحرك مع الحركة البسيطة للأشكال المعلقة بسبب أى تيار هوائى بسيط.

السمات الشكلية للعمل:

استخدمت الفنانة طريقة الصب فى القوالب لإنتاج ٣٥ قطعة خزفية بيضاوية الشكل أو على هيئة بالونات متغيرة الأحجام، وتعليق عدد من الأشكال فى سقف القاعة بخيوط شفافة (خيط نايلون) لإحداث خداع بصرى يهيئ للعين الإحساس بطيران الأشكال، واستخدمت الفنانة الطلاء الزجاجى بألوان صريحة لتبدو كالبالونات الحقيقة لإضافة المزيد من الخداع البصرى للإحساس بالوزن الخفيف، وتحقق الفنانة بهذا الشكل وجهة نظر مختلفة عن المفهوم التقليدى للخزف وإمكانياته .وأسلوب التعامل معه كخامة وشكل فنى.

العمل الحادى عشر - (صورة ٧١)
(لو بن تشانج - Lu Pin-Chang)

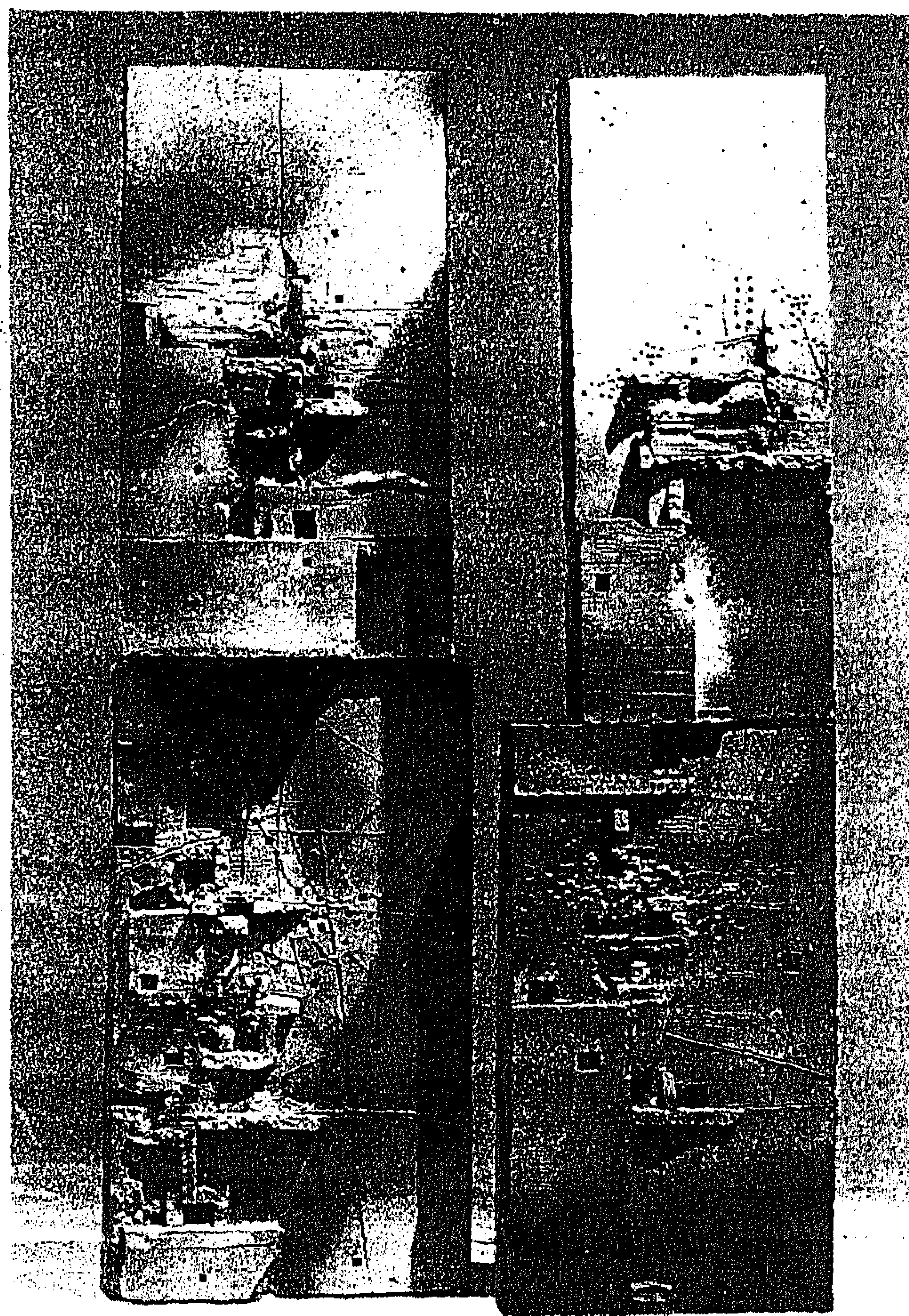
السمات الفلسفية للعمل:

يستخدم الفنان فى هذا العمل الخطوط الهندسية فى كتلة الشكل الهندسية وفى كثير من الخطوط على مسطح الشكل، والهندسيات فى حد ذاتها فى الفن هى صورة من صور التجريد التى تحدث شكلا من أشكال الغموض، والغموض يعد من عوامل جذب المشاهد للعمل الفنى إذ يؤدى إلى التأمل والبحث فى المعنى الذى يهدف إليه الفنان من خلال عمله، والهندسيات فى الخزف سمة من سمات الخزف الحديث كما وان هذا العمل يندرج تحت فن الخزف التعبيرى، وان لم يقدم الفنان ما يوضح به معنى العمل أو ما يهدف إليه إلا أن الباحث يرى فيه شكل من أشكال التأمل فى علاقة الإنسان بالبيئة المعمارية، والتأمل فى العلاقات هو مضمون من مضامين الفن الإسلامى وان اختلف الاسلوب والصياغة ومستوى التجريد.

السمات الشكلية للعمل:

يستخدم الفنان تقنيات متعددة فى هذا العمل كاستخدام تقنية الشرائح فى التشكيل وإضافة أشكال من الشرائح والخطوط كمفردات تشكيلية هى ما تؤدى إلى المضمون الذى يهدف إليه، كما يستخدم الفنان تقنية حريق الخزف الملحى فى إحداث تأثيرات لونية على طينة من طينات الخزف الزلطى، وتقوم فكرة العمل على أساس نوعين من التركيب والتجميع والتجهيز فى الفراغ إذ يضع الفنان شكلين من الأشكال فوق شكلين آخرين ويضع كل مجموعة منهم متقاربة والمجموعة الأخرى فى الفراغ ليشكل العمل بشكل كلى مجموعة من العلاقات بين الأجزاء وبين محتوياتها التشكيلية، أما عنصر الفراغ فيتواجد بصورتين أيضا احدهما هو الفراغ المحيط الذى يحتوى العمل والذى راعى الفنان شكله فى المسافة الفاصلة بين المجموعتين، والصورة الأخرى كانت من خلال فراغات غير نافذة. استخدمها الفنان ووزعها فى مسطح العمل ليحدث شكلا أخر من أشكال

العلاقة بين الفراغ المحيط بالشك والفراغ داخل العمل كتأكيد على قيمة الفراغ المحيط.



(صورة ٧١)
لو بن تشانج – الصين
خزف زلطى وحريق مدخن

الفصل الرابع
محاور التصميم والتطبيقات الخزفية

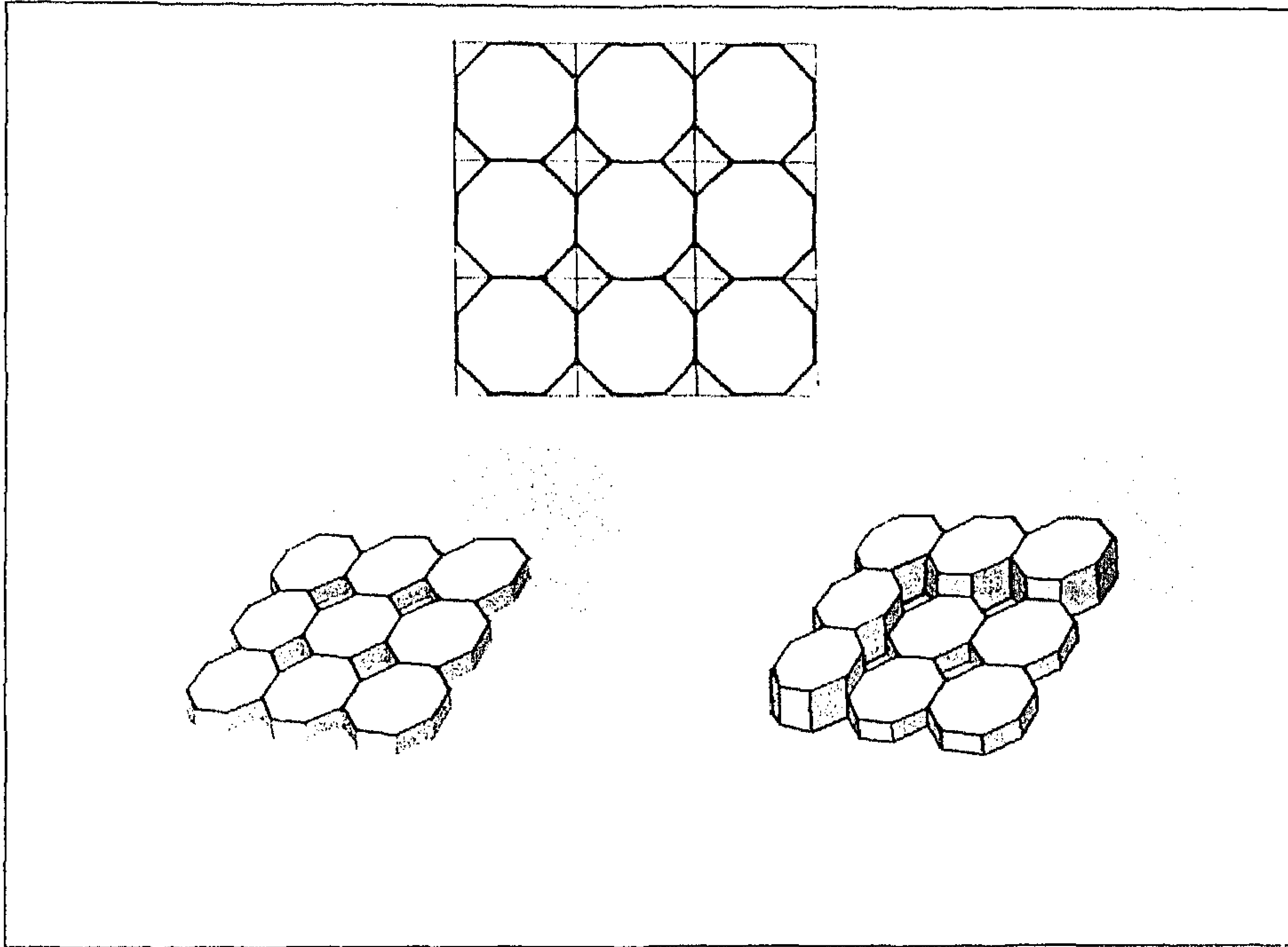
- تجسيم الهندسيات الإسلامية
- تصميمات التجربة و محاور البحث
- محاور تصميم تجربة البحث
- تجربة البحث

الفصل الرابع
محاور التصميم والتطبيقات الخزفية

يحمل فن الخزف المعاصر العديد من السمات الشكلية والفلسفية، وساعد على تعدد سماته الشكلية تعدد خامات الطينات كمواد أولية فى فن الخزف وما لكل خامة من خواص فيزيقية وكيميائية تؤدى إلى اختلاف فى النتائج من الناحية اللونية والملمسية وقوة التحمل، كما يتيح خلط أكثر من خامة زيادة تعدد خواص وسمات الأشكال الناتجة عن تركيب طينات من أكثر من نوع لينتج الخزف الزلطى والبورسلين وأنواع أخرى ذاتية التزجج، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل أن المعالجات الحرارية تلعب دورا آخر فى نتائج الشكل الخزفى، ثم الطلاءات والتى تؤدى دورا كبيرا فى تغيير ملامح العمل بتعدد أنواعها من طلاءات زجاجية شفافة ومعتمة وملونة وتحت الطلاءات وفوق الطلاءات وطرق تطبيقها والملامس التى يمكن أن تنتج عنها بسبب تراكيبها أو عيوب التطبيق أو النضج والتى يستخدمها الفنان عن قصد لإحداث قيم جمالية مختلفة تناسب العمل الخزفى، وتؤدى معالجات السطح من حفر غائر أو بارز أو تحزيز أو ملامس أو تفريغ إلى تغيير سطح الشكل الخزفى الناتج، كما أن لكل خامة طرق للتشكيل تناسبها أفضل من الخامات الأخرى فطينات الصب فى القوالب تختلف عن طينات التشكيل اليدوى وتختلف عن طينات التشكيل على عجلة الخزاف وتصلح بعض الطينات لأكثر من طريقة للتشكيل ولا تصلح أخرى لنفس الطرق، وهكذا تتعدد التقنيات وأساليب معالجة الأسطح الخزفية والتى تخدم تجربة البحث فى إحداث التنوع الذى نجد مثله فى تنوع الصياغات الهندسية الإسلامية سواء عن طريق تنوع الخامة أو التقنية أو الشكل أو خصائص الأسطح، ومن طرق التشكيل الشائعة فى بناء الشكل الخزفى طريقة الشرائح التى تعد انسب الوسائل للحصول على الشكل الهندسى والتى عن طريق تراكيبها نصل إلى الأشكال الهندسية البسيطة والمركبة، ومن خلال الصياغات الهندسية الإسلامية والتى غالبا ما تكون مسطحة يمكن الوصول إلى الشكل المجسم فى تجربة البحث عن طريق ثلاث أساليب تتلخص فى:

أولا التجسيم بإضافة البعد الثالث:

يمكن لمسطحات الأشكال الهندسية أن تتحول إلى الشكل المجسم عن طريق تحديد أجزاء من الأشكال و إضافة حواف لها لتعلو فوق المسطح، كما يمكن تقسيم المسطح إلى عدد من المساحات وإضافة حواف مختلفة العرض لتغيير مستويات المسطح مما يؤدى إلى تغير مستوى التجسيم كما فى (شكل ٢٨) من تصميم الباحث



(شكل ٢٨)
تجسيم مسطح هندسى

يضيف التجسيم بهذه الصورة مزيدا من الإحساس بالبعد الثالث الذى يعمل على ازدياد قيمة الفراغ، حيث أن تفاعل الشكل المجسم مع الفراغ هو أكثر قوة من تفاعله مع المسطح، ويعمل أيضا على الإحساس بالبعد الثالث للفراغ، إضافة إلى أن الشكل المجسم يزيد من قوة إدراك تفاصيل الشكل وقيمه التعبيرية والشكلية خاصة كلما زادت مستويات التجسيم، كما يتيح تجسيم الأشكال إضافة إمكانيات فى إيجاد علاقات بين مجموعة من

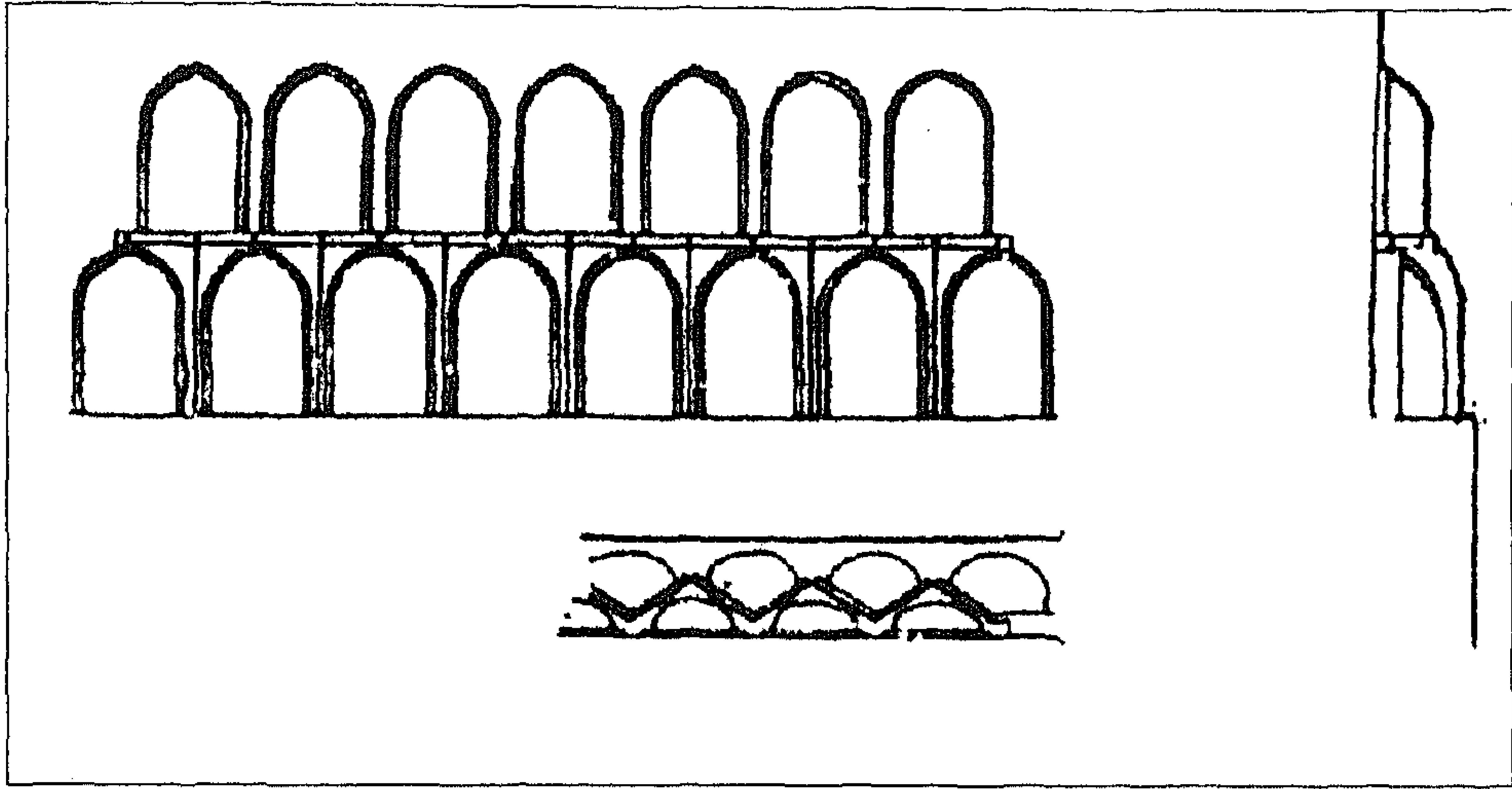
الأشكال المنفذة بهذا الاسلوب وبين أشكال منفذة بطرق أخرى، وهذه الطريقة من الطرق السهلة والبسيطة التى يمكن استخدامها مع المسطحات الهندسية المتعددة المركبة والبسيطة.

ثانيا التجسيم باستطالة تجسيم البعد الثالث:
على نفس المنوال السابق عمل الفنان الإسلامى على استخدام الشبكيات الهندسية بأسلوب أكثر تعقيدا من السابق، إذ انشأ نظام المقرنصات بهذه الطريقة، حيث استخدم الشبكيات لتمثل المقطع الأفقى لمجموعة من التجسيمات والإستطالات التى تعتمد على تنوع امتداد تلك الإستطالات على أجزاء الشبكية من خلاله منظومة هندسية ورياضية، وفى دراسة (محمود السعيد)[١] دراسة لسمات المقرنص وقابليته للانتقال فى مستويات متعددة مثل:

١- الانتقال فى مستوى أفقى
٢- الانتقال فى مستوى رأسى
٣- انتقال المقرنص فى اتجاهات وحدود مختلفة

١- المستوى الأفقى:
المقرنص وهو أفضل مثال قدمه الفن الإسلامى فى هذا الأسلوب، ويتميز المقرنص بالعديد من السمات الجمالية الوظيفية والشكلية، حيث يتمتع المقرنص بإمكانية الامتداد فى المستوى الأفقى من خلال عنصر التكرار ويرجع ذلك إلى سمته الإنشائية التى تتمثل فى تجاور مفردات هندسية ذات استطالات متعددة، معتمدة فى تجاورها على الشبكيات القائمة على أسس حسابية و رياضية و هندسية من خلال تحليل الشكل الهندسى كالسداسى والنجمى والمنحنيات المرسومة ضمن الشبكية الهندسية واعتبار كل مساحة هى مقطع افقى لشكل مستطيل، وهكذا فان تصميم المقرنص يساعد بطبيعته على الامتداد فى الاتجاه الأفقى بشكل لا نهائى شانه شأن الشبكيات الهندسية الإسلامية كما فى (شكل ٢٩)

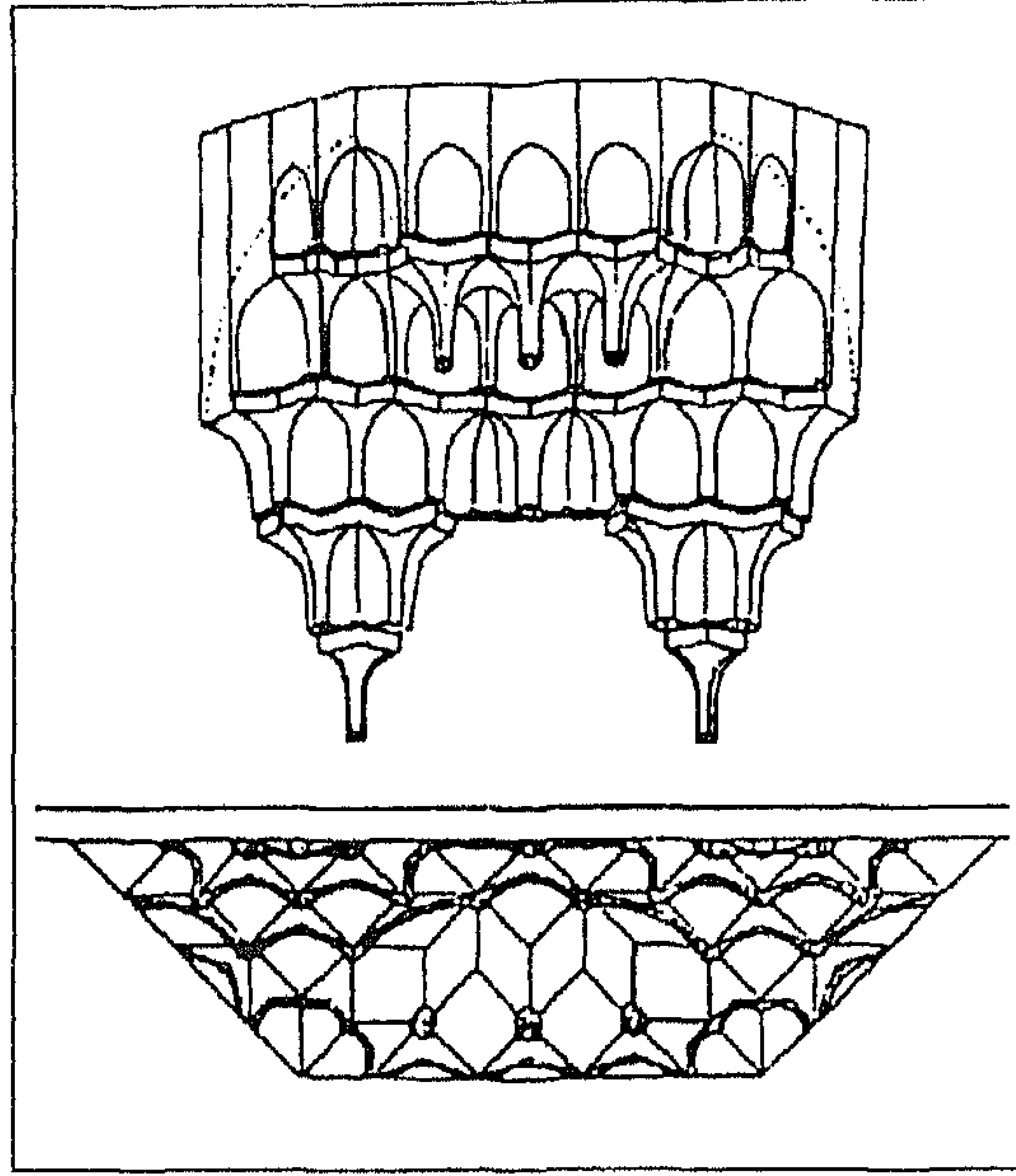
[١] محمود محمد السعيد:" دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الانشائى للمقرنص" – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الفنية – ١٩٩٣



(شكل ٢٩)
شكل يوضح إمكانية الامتداد الأفقى للمقرنص

٢ـ الانتقال فى مستوى رأسى:

يتمتع المقرنص أيضا بالقدرة على الامتداد الرأسى نظرا لإمكانية تراكب صفوف من الإستطالات فوق بعضها البعض وذلك عن طريق استخدام عدد اكبر من صفوف الأشكال الهندسية فى الشبكية لتمتد استطالات الصفوف الخلفية أكثر من الأمامية، ثم يمكن إعادة تركيب صفوف أخرى أكثر استطالة كما فى (الشكل ٣٠) لتحدث نوع من الفراغ بين الصفوف الخلفية والصفوف الأمامية التى يطلق عليها فى هذه الحالة دلايات، وقد تمتد بعض الإستطالات من سقف المبنى إلى منتصف الجدار لتحيط جانبى نافذة أو باب وهكذا تعمل على الربط بين العناصر الهندسية فى الأسقف والجدران والأرضيات وبعض قطع الأثاث لتتكامل المنظومة الهندسية وتتوافق فى كل متناغم فى الفراغ الداخلى أو الخارجى للعمارة الإسلامية.

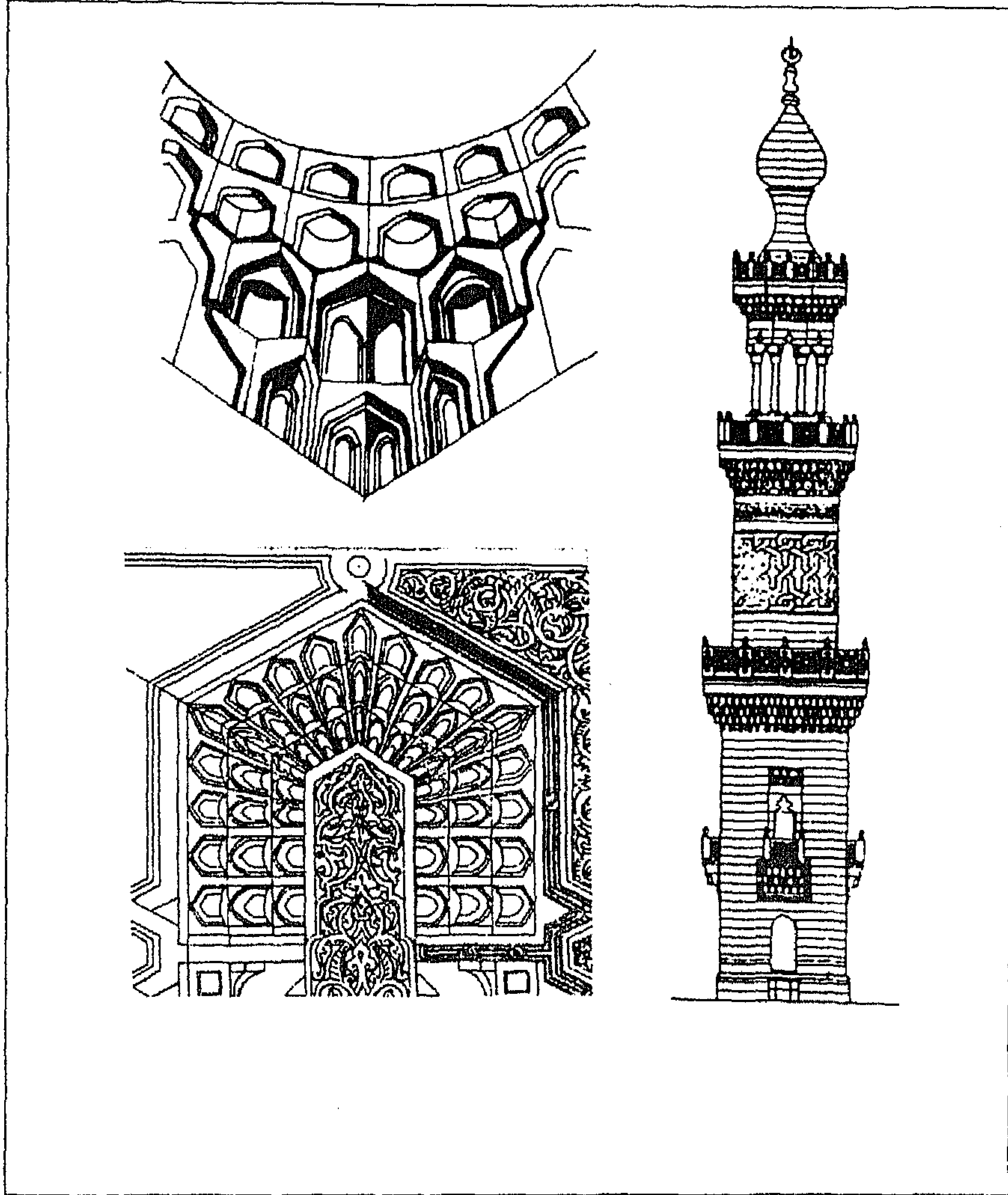


(شكل ٣٠)
شكل يوضح الامتداد الرأسى للمقرنص
ونظام إنشاءه على أساس الشبكيات

٣- انتقال المقرنص فى اتجاهات وحدود مختلفة:

تساعد الإمكانيات الإنشائية للمقرنص أن تجعله يتحرك بتكرارات فى المستويات الأفقية والرأسية وتؤدى إلى قابلية الانتقال داخل حيز محدد أو خارجه وفى امتدادات مستقيمة أو منحنية كما نراها حول الأجزاء الاسطوانية فى المآذن كالتفاف حول محيط دائرى أو داخله كما فى أسفل القباب من الداخل والتى تعمل على تمهيد انتقال الفراغ المعمارى من الشكل المربع أو السداسى أو الثمانى إلى الشكل الدائرى كما فى (شكل ٣١)

وهكذا يمكن تجسيم المسطحات الهندسية بأسلوبين متقاربين، ينتج عنهما أشكال متعدد ومختلفة تتوافق مع بعضهما البعض بالرغم من الاختلاف فى الشكل.



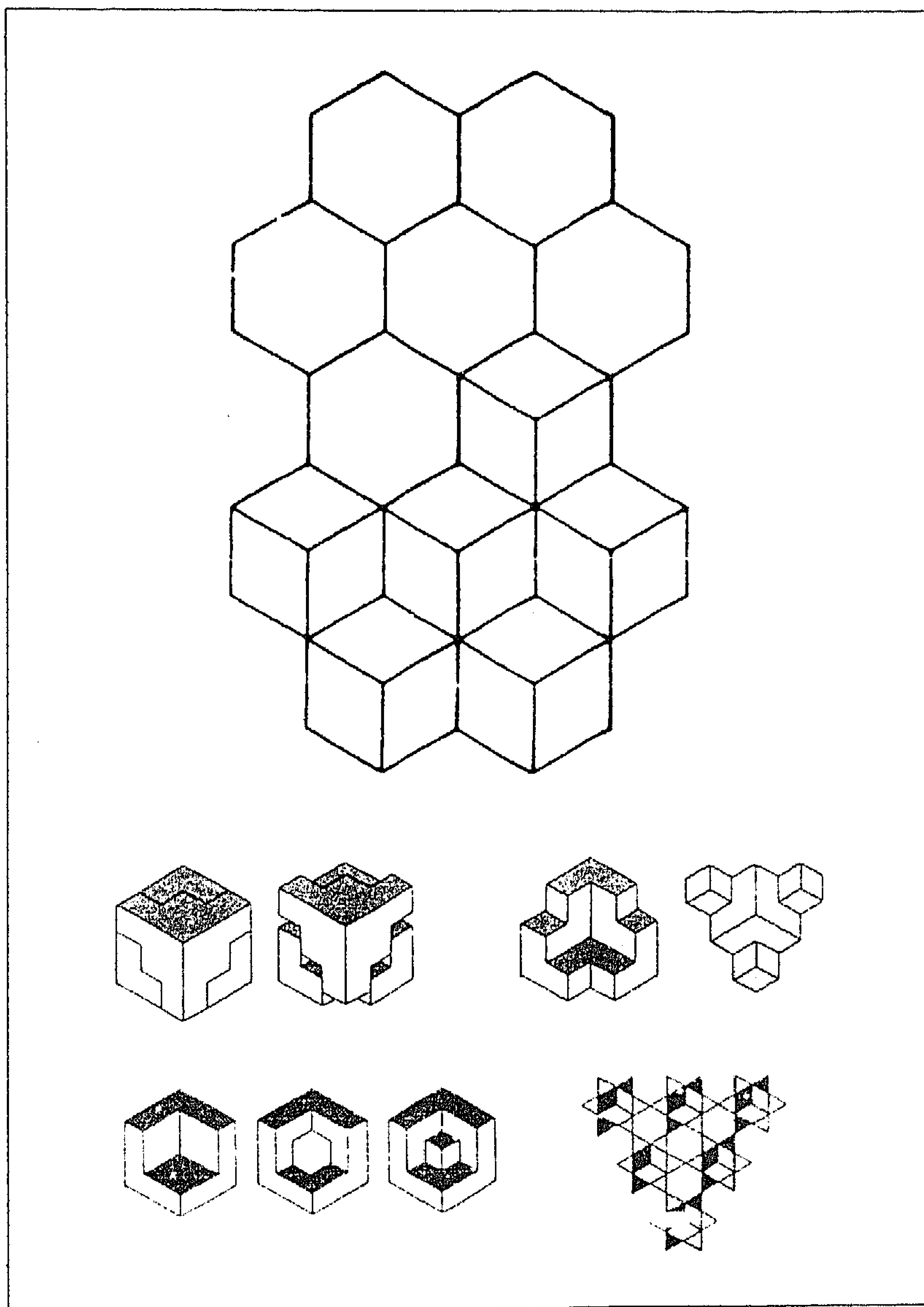
(شكل ٣١)
انتقال المقرنص فى اتجاهات وحدود مختلفة

ثالثا التجسيم من خلال المنظور:

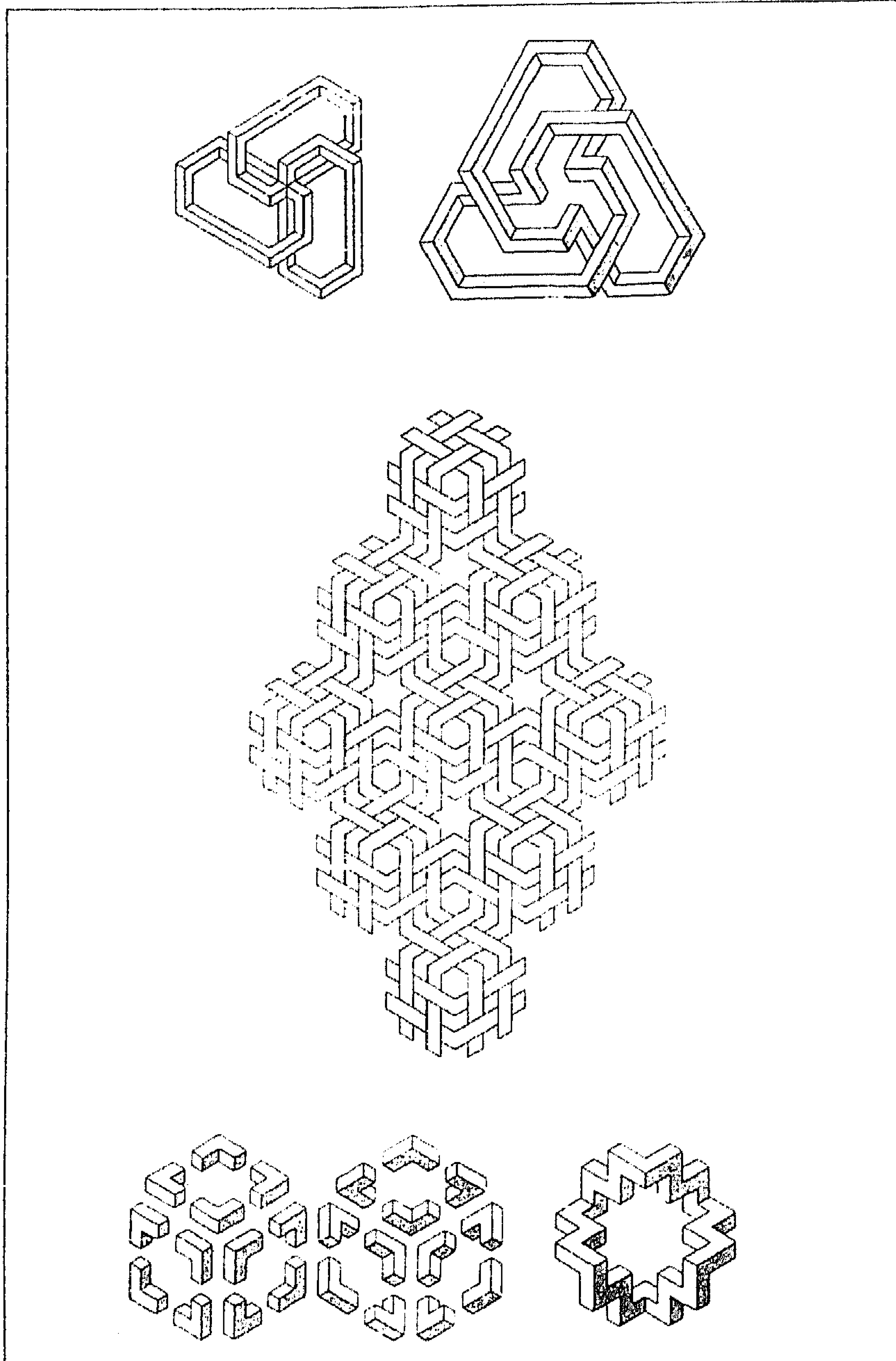
يتطلب أسلوب التجسيم من خلال المنظور شيء من القدرة على تخيل الشكل المجسم من خطوط الشكل المسطح باعتبار بعض الخطوط المائلة هى خطوط منظور (خطوط زوال)، وحيث تتميز الشبكيات الهندسية الإسلامية بثراء خطوطها المتعامدة والمتقاطعة والمائلة بزوايا متعددة، فتؤدى تلك السمة إلى الإحساس وكأنها رسم منظورى لبعض الأشكال الأخرى، فالشكل السداسى يمثل رسم لجزء من مكعب من منظور ما، كما فى مجموعة الأشكال الآتية والمأخوذة عن كتاب (Isometric Perspective Design)[1] وهى مجموعة من الأشكال توضح كيفية تحويل بعض الأشكال المسطحة إلى مجسمة عن طريق المنظور المعتمد على زاويتى ٦٠°، ٣٠°، والخطوط العمودية، كما يعمل تراكب الخطوط فوق بعضها والذى ينتج عن استمرار بعض الخطوط وانقطاعها واستمرارها مرة أخرى بعد بعض المساحات حيث يؤدى هذا الأسلوب إلى زيادة الإحساس بالتجسيم، وهكذا تصبح هناك أكثر من طريقة لتحويل الأشكال المسطحة إلى أشكال مجسمة يستعين بها الباحث فى تشكيل أعمال خزفية، تتجمع وتتراكب فى الفراغ معتمدا فيها على هندسيات الفن الإسلامى.

---

[1] John Lock: Isometric Perspective designs, Dover Publications, INC, New York, 1981



(شكل ٣٢)
شكل يوضح الشكل السداسى وعلاقته بالمكعب



(شكل ٣٣)
شكل يوضح مجموعة من الأشكال المرسومة باسلوب منظورى للإيحاء بالمجسمات

تصميمات التجربة و محاور البحث

من خلال ما توصل إليه الباحث من تحليل هندسيات الفن الإسلامى و ما تحمله من قيم جمالية وشكلية فى استخدامها للأشكال الهندسية البسيطة وتراكبها فى منظومة متكاملة عن طريق التكرار والتراكب وتنوع الأشكال والمساحات وتوافقها وتكاملها مع منظومات أخرى متعددة فى كل الأشكال و المساحات المعمارية الإسلامية سواء فى المبنى الواحد أو مجموعة من المبانى المتجاورة وسواء كان ذلك داخل المبنى أو خارجه، وهكذا يعد بهذا الأسلوب متوافقا من الناحية الشكلية مع فن التجهيز فى الفراغ الذى يستخدم العديد من العناصر الشكلية فى التوزيع فى الفراغ بالطريقة التى يراها الفنان مناسبة لموضوع العمل الفنى، والذى قد يستخدم فيها عناصر الطبيعة والبيئة المحيطة أى كانت لتدخل ضمن نطاق العمل الفنى كمحاولة للتفاعل مع البيئة والمشاهد، وهكذا يتوافق الفن الإسلامى من الناحية الشكلية والفلسفية مع اتجاه فن التجهيز فى الفراغ، وكذلك يمكن ملاحظة اهتمام الفن الإسلامى بالأسلوب الحسابى والرياضى، وان اختلف أسلوب الصياغة بينه وبين الفن الحسابى المعاصر، إلا أن من خلال كل ما سبق يرى الباحث إمكانية صياغة محاور تصميم تجربة البحث بالاستفادة من الهندسيات الإسلامية وفنون التجهيز فى الفراغ و الفن الحسابى فى تشكيل أعمال خزفية هندسية معاصرة وذلك أيضا من خلال ما توصل إليه الباحث من تحليل أساليب وتقنيات وفلسفة الخزف المعاصر وذلك كالأتى:

أولا: الاستفادة من الفن الإسلامى

- الناحية الشكلية

يستخدم الباحث احد أهم سمات الفن الإسلامى وهى المفردات الهندسية والشبكيات كخطوة أولى لتصميم الشكل الخزفى، حيث يمكن من خلالها الوصول إلى علاقات متناغمة بين الأشكال المركبة أو المجمعة فى الفراغ وذلك باختيار عدد من الشبكيات المتنوعة للوصول إلى توافق شكلى بين أجزاء العمل الخزفى الناتج، ثم تحديد مسارات خطية

ومساحات تختلف فى نظامها عن التكرار المنتظم الذى يؤدى بنسبة كبيرة إلى شكل الفن الإسلامى المعتاد وذلك للوصول إلى أشكال جديدة يمكن أن نرى ملامح الفن الإسلامى فيها دون تكرار ما قام به الفنان الإسلامى بصورته المعروفة، كما يسعى الباحث إلى الوصول إلى شكل أكثر بساطة فى الخطوط والمساحات والتكرارات ليتوافق وشكل الفن المعاصر الذى يهدف إلى التفاعل مع المشاهد الذى يبحث عن البساطة فى ظل الحياة المعاصرة سريعة الإيقاع وكذلك ليتناسب و عناصر البيئة المحيطة والتى تتميز اليوم بمبانى وقاعات وغرف تميل إلى الخطوط والمساحات أكثر تجريدا وقلة فى التفاصيل، ويهدف الباحث من خلال ذلك أن يكون العمل الخزفى الناتج أكثر توافقا مع البيئة والحياة المعاصرة وكذلك مرتبطا بالتراث تحقيقا لهدف التفاعل بين الحضارات من خلال عمل فنى يمكن أن يكون حلقة وصل بين القديم والحديث وبين الإنسان المعاصر لبيئة ومجتمع والآخر المعاصر لبيئة ومجتمع مختلف فى ثقافته كهدف من أهداف فنون ما بعد الحداثة، فالمسجد المعاصر كعمارة إسلامية يتوافق مع البيئة المحيطة به خاصة فى الدول الغربية وهكذا يؤدى دوره فى التآلف مع المجتمع والتواصل معه، ثم يبدأ الباحث بعد مرحلة التخطيط والتصميم المسطح فى تحديد مستويات لتجسيم الشكل بناءا على العلاقات التى يمكن إيجادها بين أجزاء العمل الواحد المكون من مجموعة أجزاء وذلك لتحقيق قيم جمالية كالتكرار والترابط بين أجزاء العمل وكامتداد بين الأجزاء وبعضها بحيث تحقق قيمة اللانهائية التى حققها الفن الإسلامى كقيمة جمالية تهدف إليها فلسفتة ولتحقيق هدفه من العمل الفنى، كما فى (شكل ٣٤) و (٣٥) و (٣٦)،

- الناحية الفلسفية

بدراسة فنون التراث والفنون المعاصرة يتأكد للباحث أهمية الناحية الفلسفية للعمل الفنى بشكل عام والخزف المعاصر والحديث بشكل خاص حيث يمثل مجال البحث الحالى، ومن دراسة تراث الفن الإسلامى من الناحية الفلسفية توصل الباحث إلى أن الفن الإسلامى لم يتوقف عند مفاهيم فلسفية وعناصر تشكيلية جامدة عن التطور والتأثير والتأثر بفنون وحضارات العالم المختلفة سواء المعاصرة أو القديمة، وإذ أدى إلى ظهور الفنون الإسلامية وتطورها أنها تناولت فنون الحضارات السابقة

عليها وصبغتها بسمات تشكيلية تتوافق وفلسفتها، وهكذا يصل الباحث إلى ضرورة الاستفادة من الفنون المعاصرة وفنون التراث على السواء للاستفادة منها في مجال التشكيل الخزفي، كما ويتسم الفن الإسلامى انه من فنون الحضارات التى تمتد إلى العصر الحالى حيث انه قد استمد فلسفته من عقيدة نؤمن بها، تحث على التفكر والتدبر والتأمل لندرك الحقيقة والجمال وهو ما يسعى إليه فن الخزف الحديث والذى يحمل مضامين فلسفية وتعبيرية تهدف إلى التواصل الإنسانى فكريا وثقافيا.

ثانيا: الاستفادة من فن التجهيز فى الفراغ والفن الحسابى

- الناحية الشكلية

يستخدم فن التجهيز فى الفراغ أساليب تشكيلية يمكن من خلالها إثراء الأساليب التشكيلية لفن الخزف الحديث الذى يخرج من الإطار الوظيفى إلى الفن التعبيرى، ومن هذه الأساليب استخدام الفراغ الحقيقى كعنصر من عناصر العمل الفنى، تتيح تصميم وتنفيذ أشكال خزفية تصلح للعرض على الجدران والأرضيات والأسقف مما يتيح للخزاف اتساع نطاق التصميم وإيجاد حلول مختلفة للتشكيل تتوافق وفكرة التصميم، كما تتيح مجال أوسع فى التقنيات والبحث فى الخامات وإمكانياتها فى مجال التشكيل الخزفى، وهكذا اتجه الباحث فى التجربة إلى تصميم وتنفيذ أشكال خزفية مسطحة ومجسمة تصلح للعرض على الجدران والأرضيات والأسقف، وتحمل سمة التوافق بين تلك الأجزاء وبعضها البعض، و من خلال التحليل السابق لفن التجهيز فى الفراغ والفن الحسابى يمكن للباحث تحديد منظومة التجميع والتجهيز للأشكال الخزفية فى الفراغ بناءا على علاقات امتداد أو تكرار أو انعكاس للأشكال وخطوطها الداخلية التى تحد الفراغ الداخلى أو الخطوط الخارجية للشكل أو خطوط التجسيم، وفى تجربة البحث يصمم الباحث الأعمال بناءا على استغلال الأرضيات والأسقف بأشكال مسطحة ومجسمة تجسيما بسيطا، ويستخدم أيضا أسلوب تجسيم المقرنصات فى عمل أشكال مأخوذة عن المقرنصات لشغل الحوائط، وهكذا يستغل الباحث كل إمكانيات شغل الفراغ الحقيقى بأشكال خزفية مجسمة ومصممة من خلال الهندسيات

الإسلامية، كما يمكن استخدام بعض أجزاء العمل فى تراكيب متعددة بأساليب مختلفة إذ يمكن استغلال بعض الأشكال المصممة للأرضيات أو الأسقف لتعليقها على الحوائط فى منظومة مع الأشكال المأخوذة من المقرنصات أو مع أشكال أخرى يستخدم فيها نفس التصميم، وهكذا يمكن تغيير منظومة تراكب الأشكال فى أبعاد الفراغ الثلاثة، كما يستخدم الباحث أسلوب تراكب الأشكال فى منظومة فراغية يستخدم أيضا أسلوب التجميع لشكل واحد من عدد من الأجزاء، حيث يتم حساب حجم العمل المراد الحصول عليه ثم يتم بناء أجزاء العمل كل على حده ويتم تجميعها قبل أو بعد الحريق والطلاء الزجاجى وذلك حسب ما يتطلبه الشكل والتصميم، ويصمم الباحث تجربة البحث بحيث يمكن الاستفادة من الأعمال فى نطاق غير محدود بمكان محدد وذلك أن فن التجهيز فى الفراغ قد يعتمد فى كثير من الأحيان على تصميم أعماله لتتوافق مع مكان محدد، كما يصمم الباحث الأعمال على هيئة تصلح أن تكون أعمال فنية صغيرة يتم عرضها كما هى أو يمكن اعتبار بعض الأعمال نماذج يمكن تكبيرها إلى أحجام ضخمة تصلح للعرض فى الاماكن المفتوحة وان كان ذلك يتطلب تصميمات أخرى لتركيب العمل الفنى من أجزاء.

- الناحية الفلسفية

تهدف فنون ما بعد الحداثة إلى التواصل مع المشاهد والخروج من إطار العمل المتحفى إلى بيئة الحياة الواقعية للمشاهد لذا نرى فى أعمال فنانى ما بعد الحداثة توجه إلى الطبيعة والمناطق الأثرية والمدينة، للتفاعل مع الفراغ الحقيقى المحيط بالإنسان وللتواصل معه، كما تهدف إلى التواصل مع الآخر لإعادة قراءة الاتجاهات الفكرية للإنسان فى ظل اتجاهات العولمة، وهكذا اتجه الباحث إلى استخدام فنون التراث بأسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة لتكون الدراسة الحالية وتجربة البحث فى إطار الموضوعات الثقافية والسياسية والاجتماعية المعاصرة.

ثالثا:الاستفادة من سمات الخزف المعاصر

- الناحية الشكلية

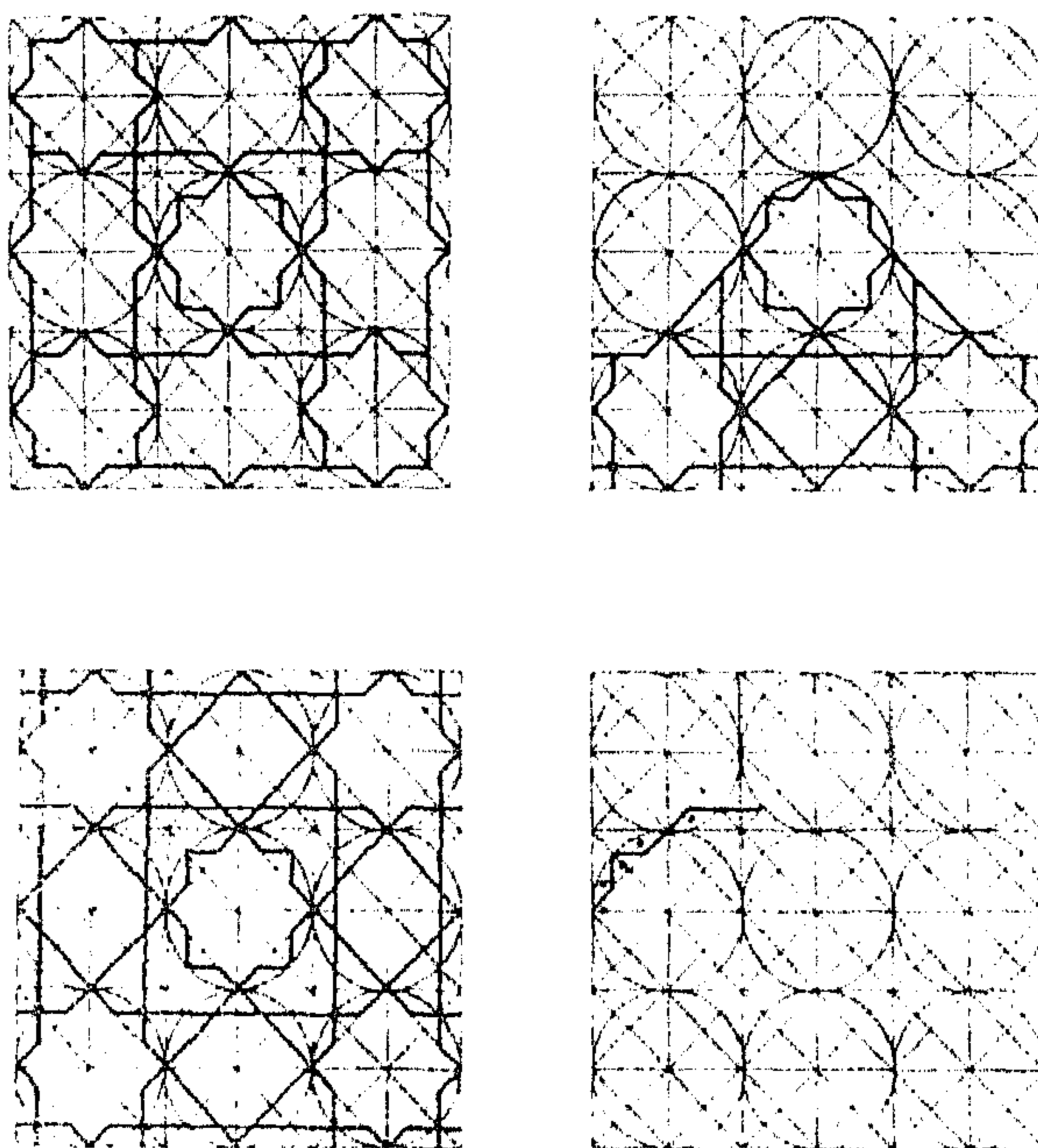
يتسم الخزف المعاصر بالعديد من السمات التى تتوافق وهدف البحث، وهذا التوافق يتناسب مع الناحية الشكلية والفلسفية، فمن ناحية الشكل والتقنية، يعتمد الباحث فى تجربة البحث على الأشكال الهندسية التى هى فى حد ذاتها تعد احد سمات الخزف الحديث وكذلك اعتمادها على الاستلهام من التراث وفنون ما بعد الحداثة فى آن واحد، وللوصول إلى تشكيل عمل خزفى بهذه السمات يستخدم الباحث عدد من تقنيات التشكيل الخزفى الحديث بدءا من تركيب الطينات من الطين الأسوانى ونسبة من الكاولين والجروك والمواد المساعدة على الصهر والمزججة للحصول على طينات أكثر صلابة، حيث تيسر تلك الطينات الحصول على شرائح تتسم بمزيد من الصلابة لتحمل الكسر وأكثر مقاومة لانحناء و تقوس الشرائح الطينية أثناء الجفاف والحريق، فالجروك يعمل على تقليل نسبة انكماش الطينة، أما من ناحية معالجات أسطح الأشكال فيستخدم الباحث الملامس كمعالجة سطح أما المعالجة اللونية فيستخدم البطانات الملونة وأسلوب الكشط فى سطح البطانات لإظهار لون الطينة فى بعض الأماكن دون الأخرى تبعا للتصميم، ويستخدم الباحث أيضا الطلاءات الزجاجية المتنوعة بين الشفافة والمعتمة الملونة فى أجزاء العمل المختلفة، سواء فى الجزء الواحد أو فى الأجزاء المتنوعة، و يستخدم الباحث أيضا الملامس اللونية المختلفة فى بعض الأجزاء، ويستخدم كذلك أساليب متعددة لتطبيق الطلاء الزجاجى سواء بالرش أو بالفرشاة أو بالعزل، وهكذا تتنوع النتائج وتؤدى إلى تحقيق هدف البحث، لتتجه الدراسة إلى التأكيد على دور البحث فى الخامات والتقنيات الخزفية للتأكيد على القيمة التعبيرية، وان كان هذا الاتجاه خارج حدود البحث الحالى.

- الناحية الفلسفية

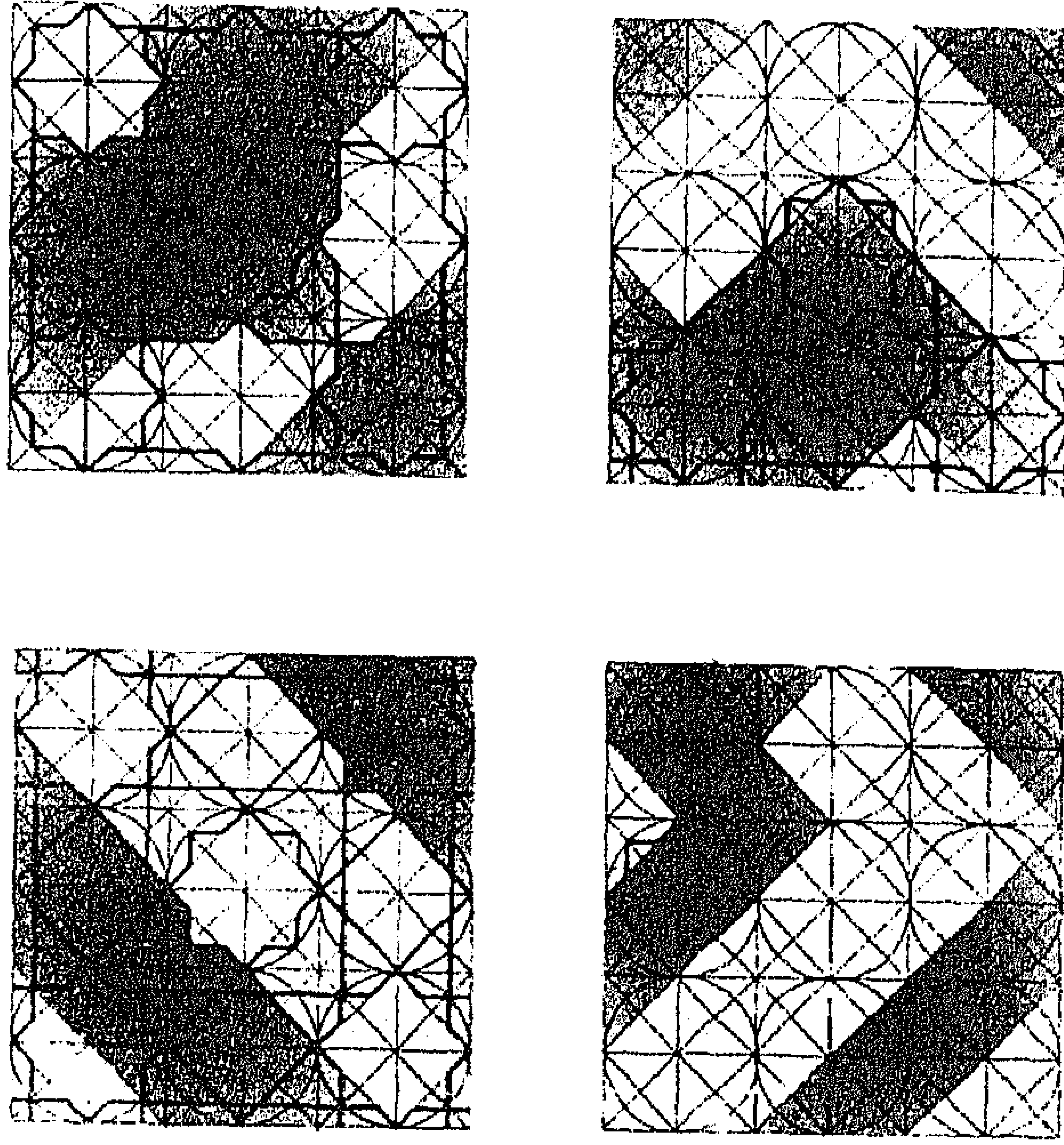
يؤكد البحث الحالى على أهمية الناحية الفلسفية من خلال البحث والدراسة فى مجال الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ ومجال الخزف الحديث وسماته، ويتخذ الباحث الناحية الفلسفية محل اهتمام فى تصميم و تنفيذ التجربة من خلال محاور البحث التى تحددت فى فنون التراث

الإسلامى من جهة والفنون المعاصرة من جهة أخرى، حيث تم تصميم وتنفيذ تجربة البحث لتصلح للعرض داخل القاعات المغلقة أو خارجها، حيث يمكن استخدام هذا الاتجاه من التصميمات فى التنفيذ فى مواقع متعددة وبأساليب مختلفة تتناسب و مكان العرض ليؤدى فن الخزف دورا فى تنشيط التفكير الإبداعى عن طريق الربط بين الفنون المختلفة و الثقافات المتعددة والخروج إلى التجريب فى الشكل والتقنية من خلال بعد فلسفى.

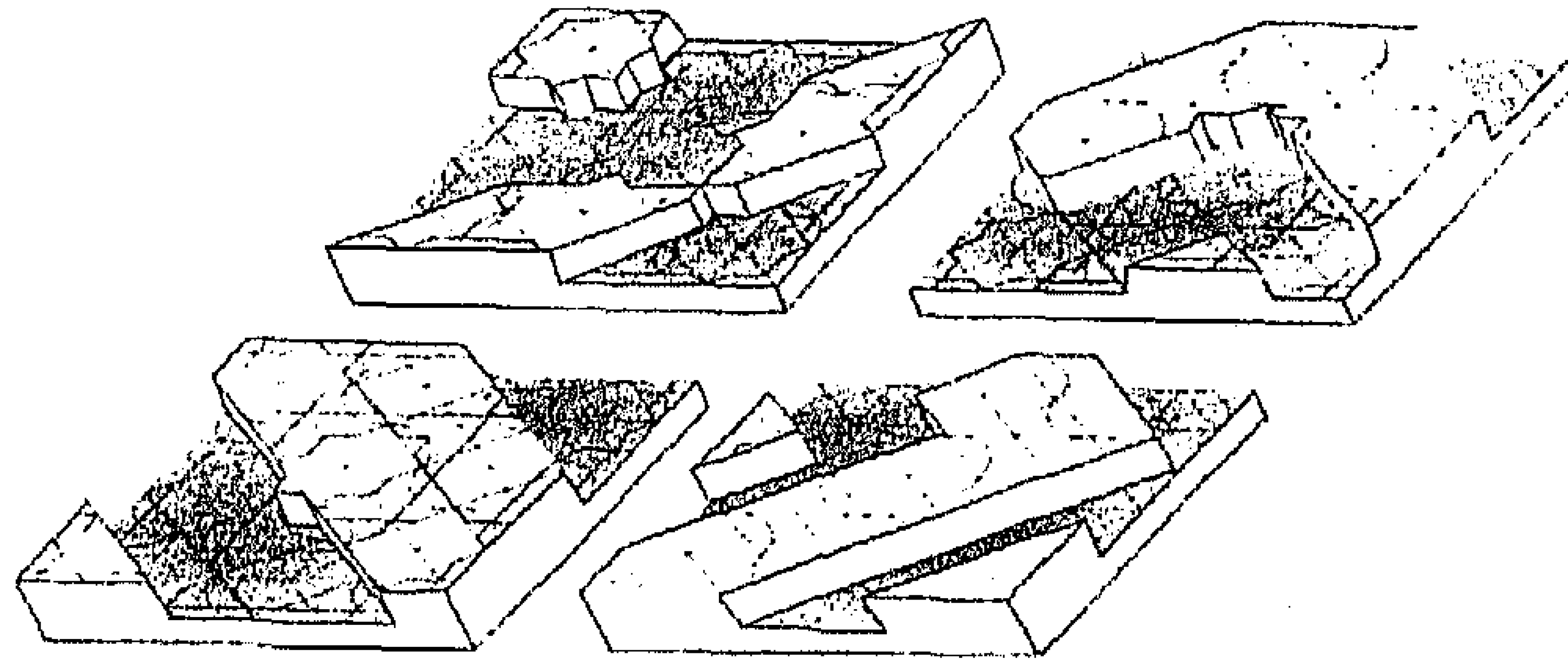
نماذج لتصميم تجربة البحث:



(شكل ٣٤)
نموذج للهندسيات الإسلامية

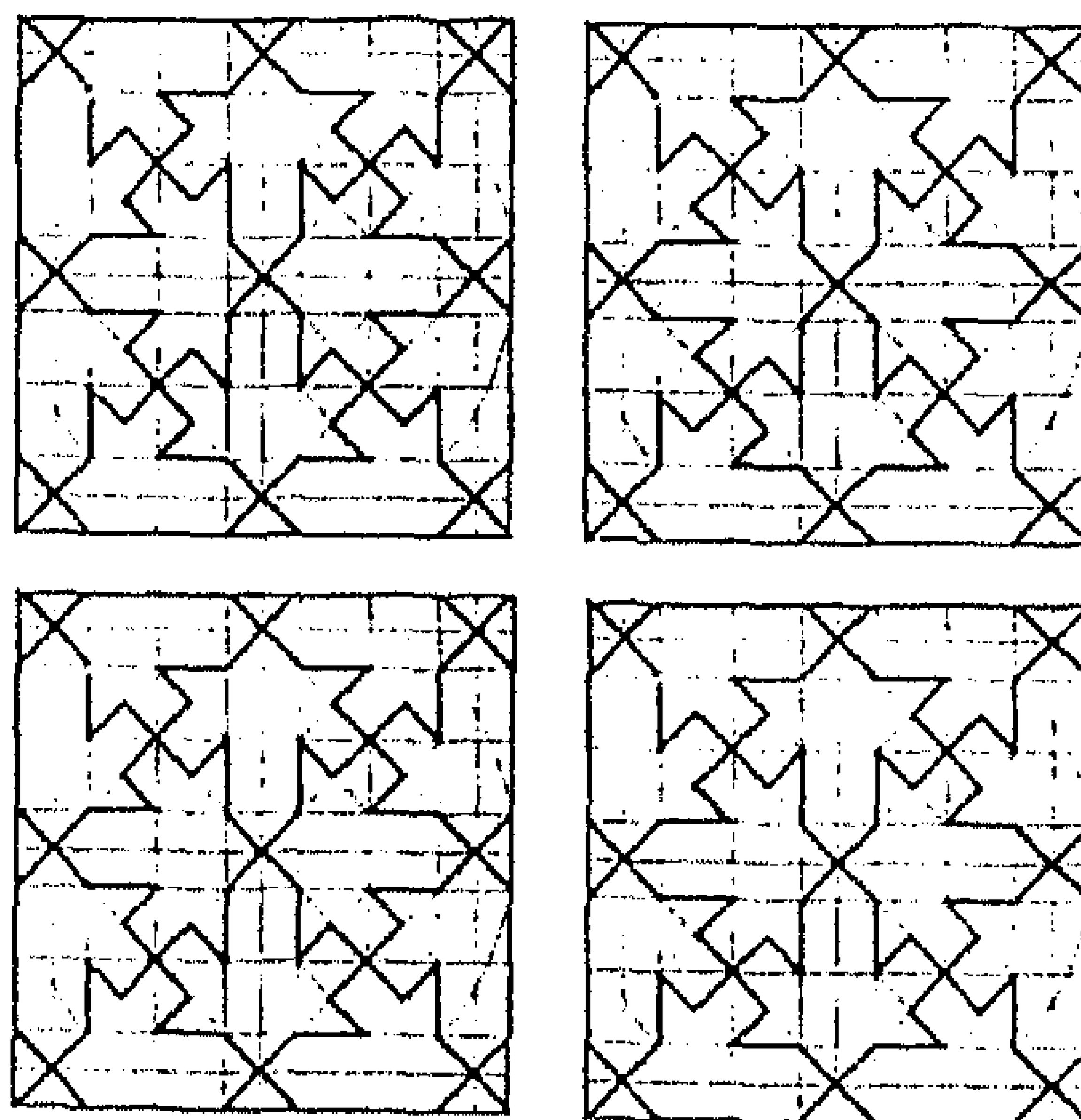


(شكل ٣٥)
نموذج لتحديد مستويات التجسيم

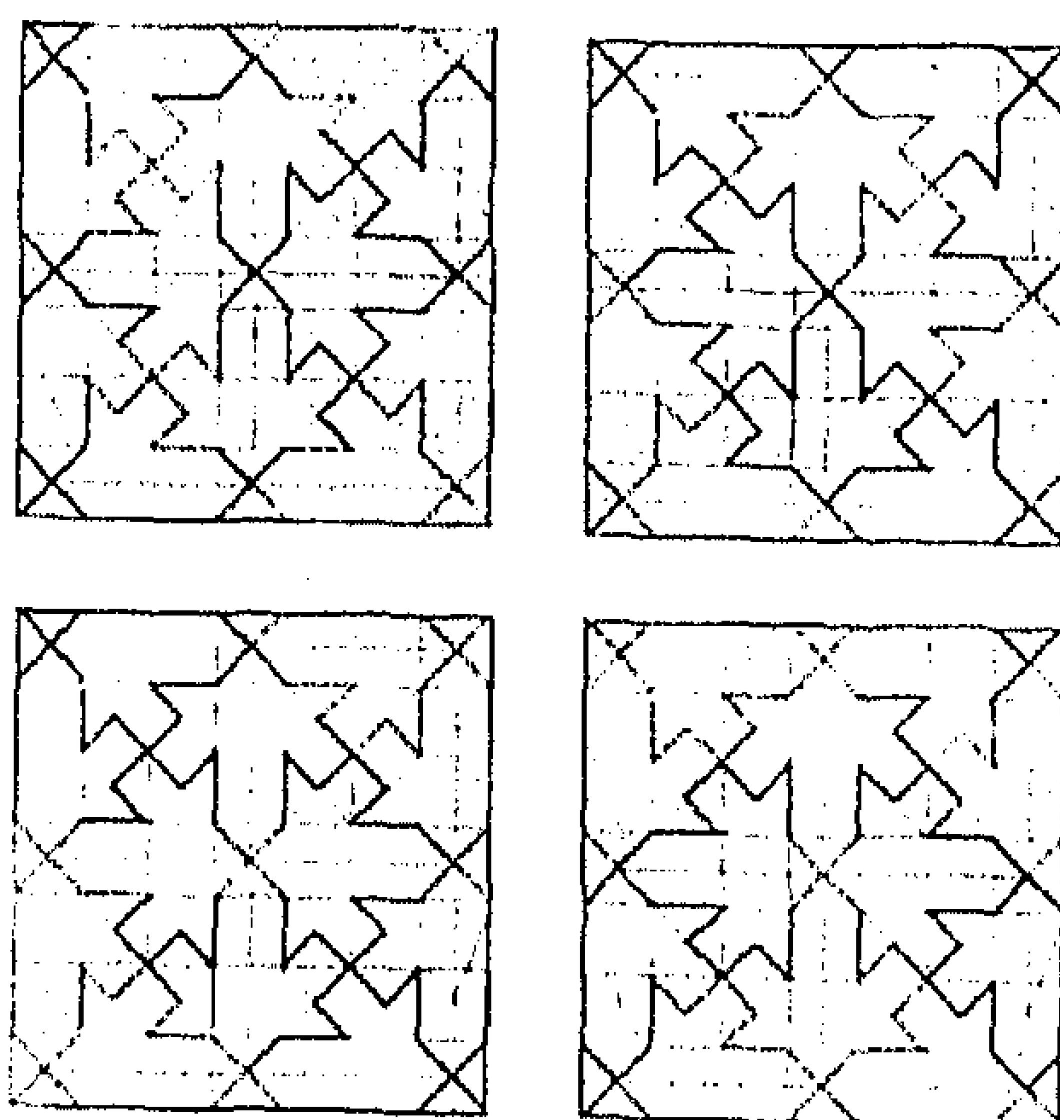


(شكل ٣٦)
تصميم شكل من خلال التجسيم البسيط لعدد من الأشكال المنظمة فى الفراغ

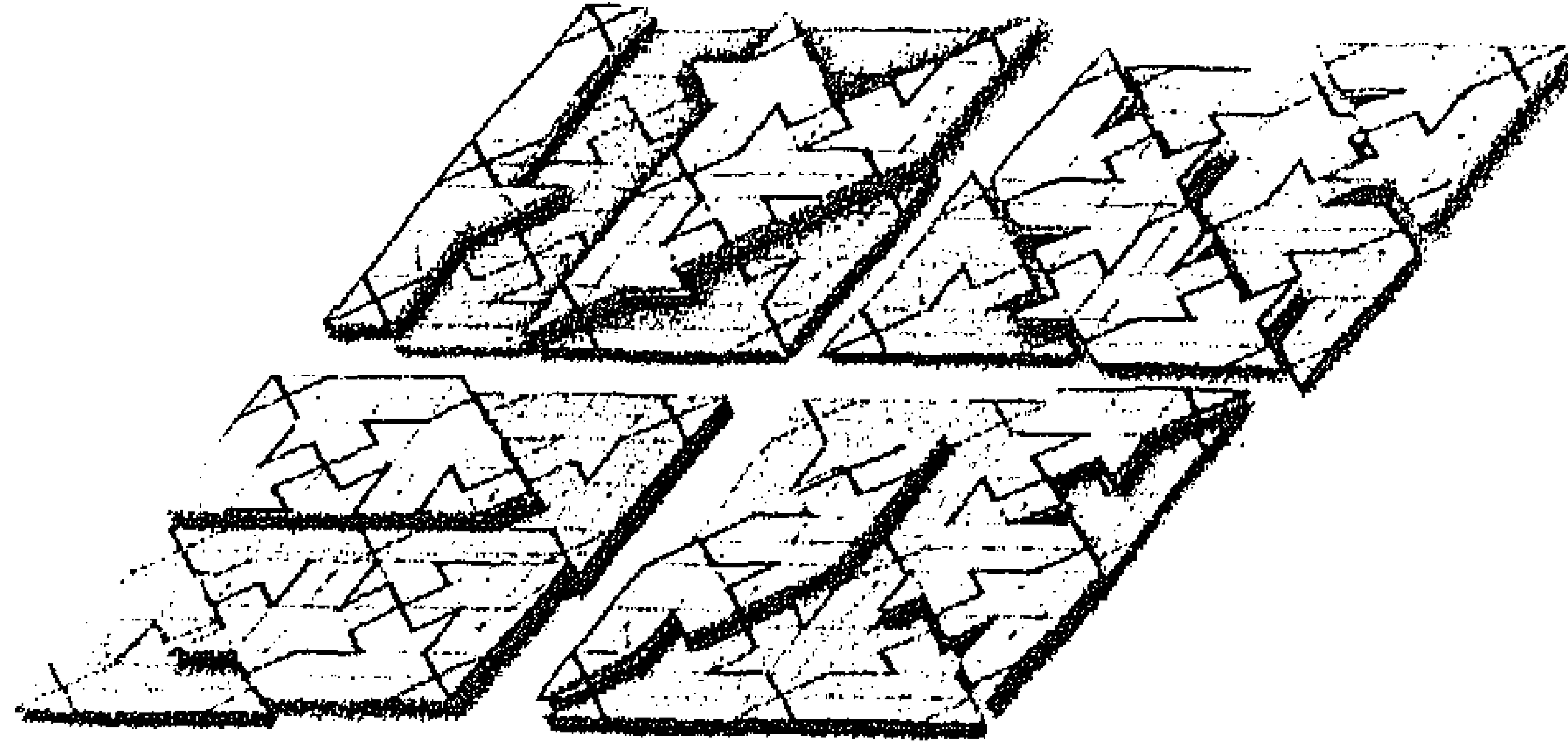
وهناك أسلوب آخر على نفس هذا النمط ولكن دون بناء جدران جانبية للمستويات المحدد تغيير ارتفاعاتها، ويتم من خلال شرائح خلفية تساعد فى تغيير مستويات الشرائح كما فى الأشكال الآتية



(شكل ٣٧)
نموذج آخر للشبكيات الإسلامية

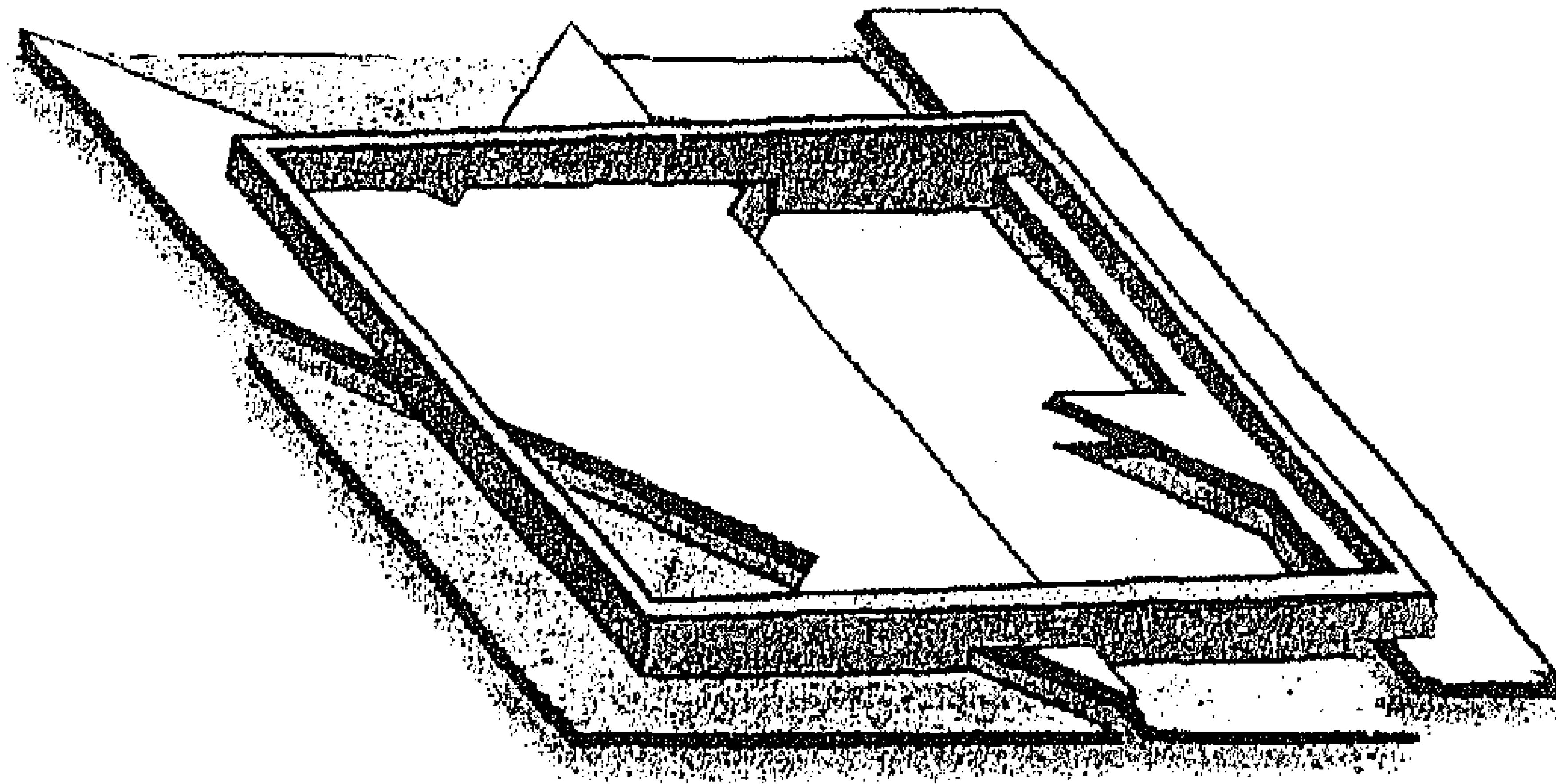


(شكل ٣٨)
تحديد مستويات التجسيم



(شكل ٣٩)
التجسيم باسلوب آخر

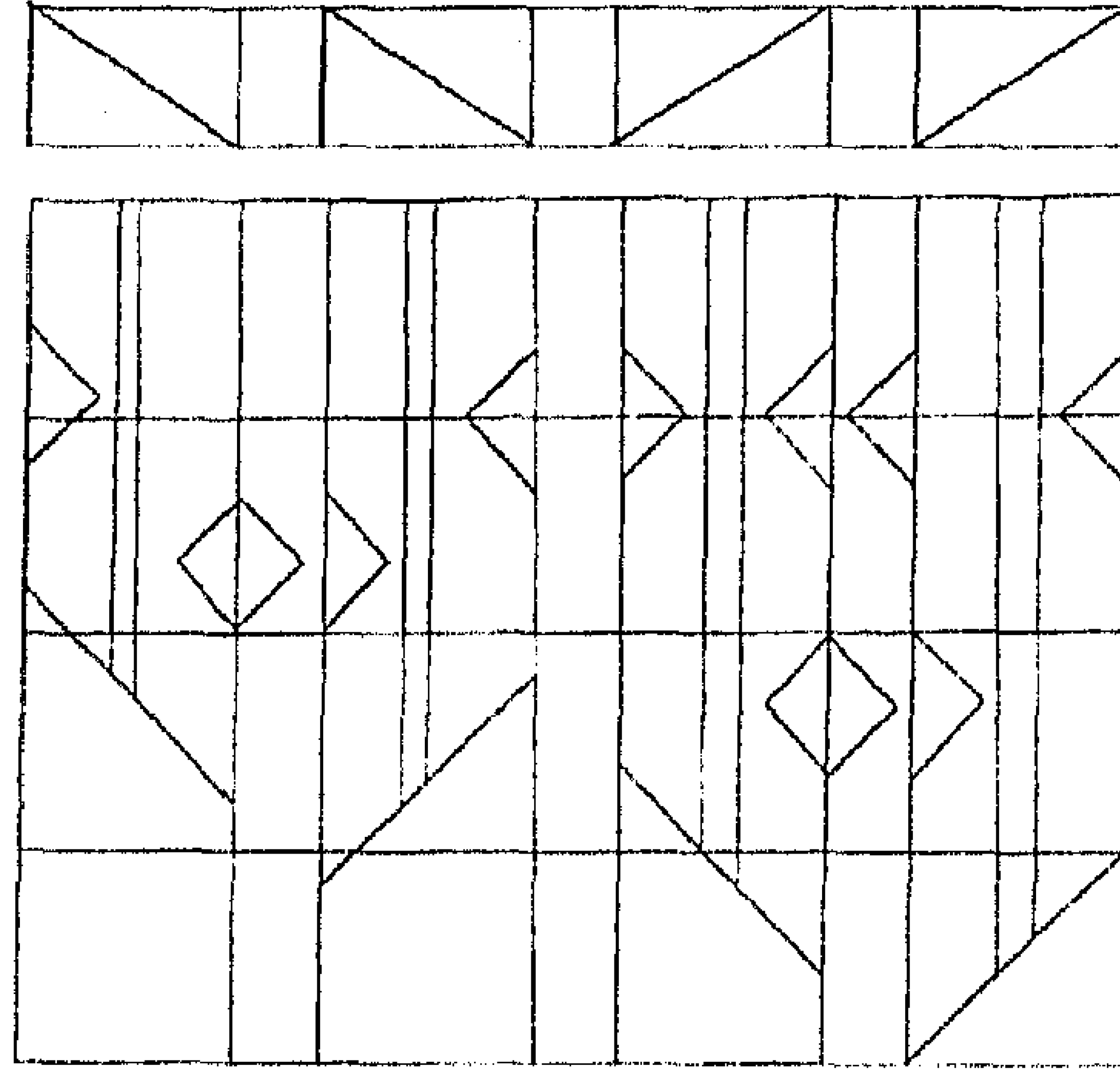
ويتم هذا الاسلوب بإضافة شرائح متعامدة على الشرائح المحددة فى التصميم فى خلفية الشكل كما يتضح فى (شكل ٤٠)



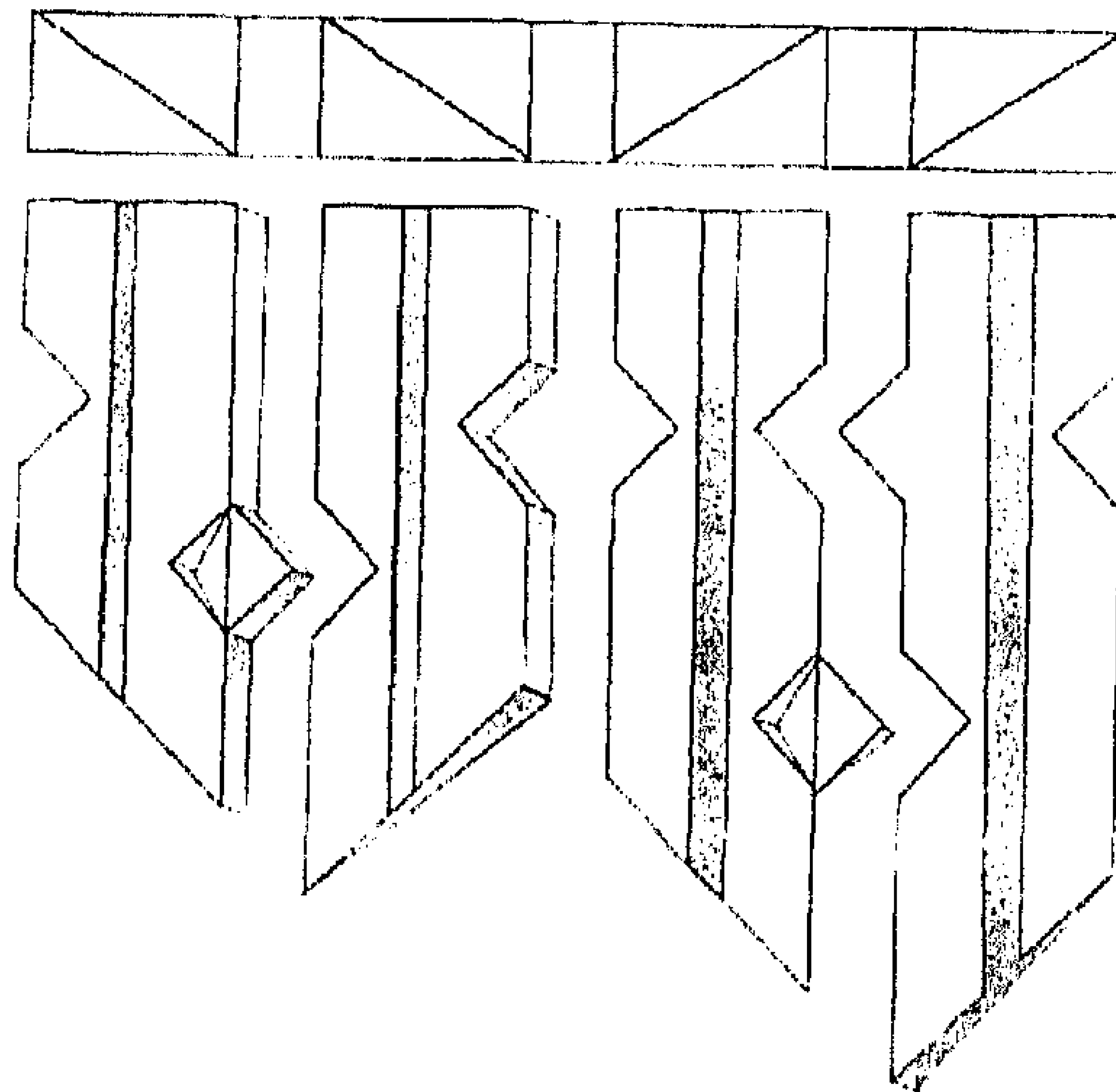
(شكل ٤٠)
تصميم لنموذج خلفى لمسطح خزفى

وهذا الأسلوب يعمل على وجود فراغات فاصلة بين الأسطح مما يضيف عمقا إلى التجسيم الذى يثرى البعد الثالث ويضيف إلى حيوية الشكل لما للفراغ من دور هام فى الإحساس بالبعد الثالث وإبراز لقيمة الأسطح والمجسمات فى الفراغ الحقيقى للمكان.

أما التجسيم بأسلوب المقرنصات فيستخدم الباحث ما توصل إليه من سمات المقرنص فى تصميم أشكال خزفية تعتمد على الشبكية البسيطة سواء من خلال المقطع الرأسى أو الأفقى للتصميمات والأشكال كما فى مجموعة الأشكال الآتية

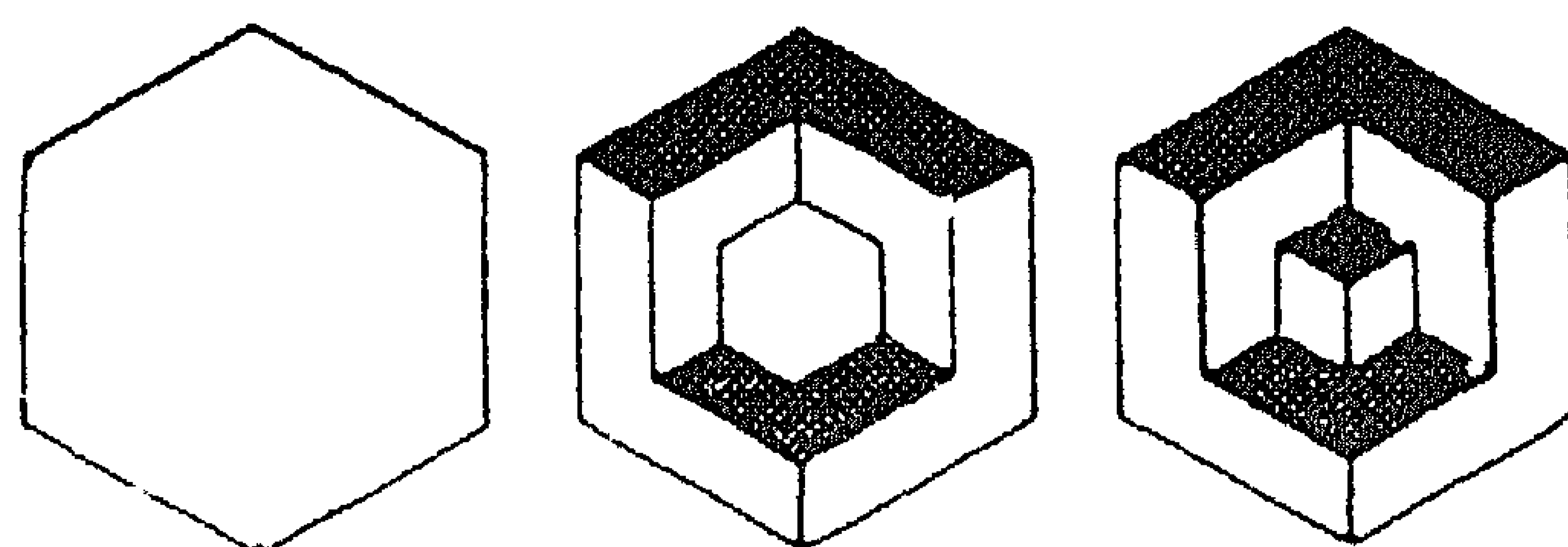


(شكل ٤١)
شكل يوضح تصميم لأشكال معتمدة على المقرنص
من خلال شبكيات بسيطة من تصميم الباحث



(شكل ٤٢)
شكل يوضح استخدام البعد الثالث فى تجسيم أشكال معتمدة على المقرنص

والأسلوب الثالث من أساليب التجسيم فى البحث الحالى يتم من خلال ما يوحى به الشكل الهندسى من منظور لأشكال مجسمة ويمكن الاستفادة به فى مجال البحث بتنفيذ أشكال خزفية هندسية معتمدة على هذا الاسلوب إلى جوار الأشكال المنفذة بالأساليب الأخرى، وهذا الأسلوب يتعامل مع الفراغ المحيط بشكل اكبر كما يتحول فيه الشكل المسطح إلى مجسم ثلاثى الأبعاد بشكل واضح كما فى أسلوب المقرنصات، ويتطلب هذا الأسلوب المزيد من الرؤية المتعمقة للخطوط المسطحة إذ تتحول الخطوط المائلة فى التصميم المسطح إلى خطوط متعامدة أو مائلة فى مستوى أخر من الفراغ، فالشكل السداسى على سبيل المثال يبدو كرسم منظورى لشكل المكعب كما فى (الشكل ٤٣)، حيث تتحول الخطوط المائلة التى هى أضلع للشكل السداسى إلى خطوط متعامدة تمثل أضلع لمكعب يرى من زاوية رؤية هى امتداد لقطر المكعب.



(شكل ٤٣)
السداسى والمكعب كمنظور

ويستخدم الباحث هذا الاسلوب فى تصميم شكل يعتمد على جزء من شكل المكعب حيث يرى خطه الخارجى على شكل السداسى وهو من الأشكال الهندسية الأولية التى تنتج الشبكيات والمساحات الهندسية الإسلامية من خلال تراكبها وتكرارها، والتى تؤدى فى النهاية للوصول إلى حالة التوافق بين الأجزاء وبعضها البعض وبين الجزء والكل، ويحاول الباحث الاستفادة من تنوع تقنيات تنفيذ الهندسيات الإسلامية التى توصل لها فنانى ذلك العصر فى استخدامها بصور مختلفة فى العمارة الإسلامية و الأعمال الخزفية والخشبية وأدوات الحياة اليومية على

اختلاف أشكالها وخاماتها، والذى يساعد فى الوصول إلى تعدد تقنيات تنفيذ الشكل الخزفى.

محاور تصميم تجربة البحث:

يستخدم الباحث فى تجربة البحث نتائج التحليلات التى توصل إليها من خلال محاور البحث الثلاثة لتحقيق هدف البحث وهو استخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية قائمة على الاستفادة من الدراسات التحليلية للهندسيات الإسلامية لإنتاج أشكال مجمعة ومركبة من شكلين أو ثلاثة أو أكثر كعمل واحد منظم فى الفراغ، ويشمل الإطار النظرى للبحث تحليل هندسيات الفنون الإسلامية كمحور أول، ثم فنون ما بعد الحداثة وخاصة فن التجهيز فى الفراغ لارتباطه بموضوع البحث كمحور ثان، ثم فن الخزف المعاصر لتحقيق هدف البحث، وتتلخص منهجية البحث والتحليل فى النقاط الآتية:

- التحليل التاريخى للفنون الإسلامية للوصول للنقاط التى يمكن الربط بها بين محاور البحث تشكيليا وفلسفيا
- التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية للوصول لمضمون الفن الإسلامى وعلاقة الشكل بالمعنى
- تحليل الهندسيات الإسلامية من شبكيات وعناصرها الأولية كأشكال هندسية بسيطة وعلاقاتها ببعضها البعض فى الشبكية من خلال أنماط التكرار المختلفة
- تحليل الهندسيات الإسلامية من واقع العمارة والفنون الإسلامية المختلفة
- تحليل العلاقات بين نظم الهندسيات الإسلامية المركبة فى الفراغ الداخلى والخارجى للعمارة الإسلامية
- استخدام القيم الجمالية والعناصر التشكيلية للفن الإسلامى فى صياغة تصميم أكثر بساطة فى العلاقات الخطية والشكلية للتوافق مع الفنون المعاصرة الأكثر تجريدية

- التحليل التاريخى لفنون ما بعد الحداثة للوصول للعلاقة القائمة بينها وبين فنون التراث التى تشكل محورا من محاور البحث
- التحليل الفلسفى لفنون ما بعد الحداثة للوصول إلى النقاط التى يمكن أن تجمع بينها و بين فنون التراث والاستفادة منها فى تجربة البحث
- التحليل الشكلى لبعض فنون ما بعد الحداثة والمرتبطة بموضوع البحث كفن التجهيز فى الفراغ والفن الحسابى
- التحليل الفلسفى و التاريخى لفن الخزف المعاصر للوصول إلى القيم الجمالية والشكلية التى يمكن أن تفيد تصميم أشكال التجربة

ومن نتائج التحليلات السابقة توصل الباحث إلى مجموعة من المحاور التصميمية التى تعتمد على الأسس التشكيلية والقيم الجمالية لمحاور البحث الثلاثة والتى تتلخص فى:

- يعتمد الباحث فى التصميم على الأشكال الهندسية البسيطة
- يقوم الباحث بتحليل الأشكال الهندسية إلى مساحات وخطوط خارجية بناءا على شبكيات الهندسيات الإسلامية والخطوط المائلة و زوايا ميلها
- يقوم الباحث بتجسيم الأشكال الهندسية المسطحة
- يصمم الباحث أعمال التجربة بناءا على بعض القيم الجمالية فى الفن الإسلامى كالتكرار بأنماطه و التراكب والإيقاع الحركى
- يستخدم الباحث فى تصميم أعمال تجربة البحث أساليب فن التجهيز فى الفراغ والفن الحسابى فى مراعاة أن الشكل يتكون من أكثر من جزء والعلاقة بين الأجزاء تقوم على أساس علاقات رياضية و هندسية
- يتخذ الفراغ قيمة هامة فى تصميم كل أعمال التجربة، ويكون الفراغ جزء من تكوين الشكل و جزء هام فى علاقة أجزاء العمل الواحد

- يستخدم الباحث فكرة التركيب والتجميع بين الأشكال الخزفية كأجزاء منفصلة أو كأجزاء يتم تجميعها عن طريق مسامير أو شرائح معدنية
- يستخدم الباحث الخامات المعدنية كخامة مختلفة عن الطينات فى التشكيل الخزفى كتنوع فى الخامات، ولتحملها درجات حرارة الحريق فى الأفران الخزفية، كما وان تنوع الخامات يتوافق مع أعمال الفن الإسلامى وكذلك فن التجهيز فى الفراغ وأيضا فن الخزف المعاصر
- يستخدم الباحث تقنية الشرائح كتقنية من تقنيات الخزف المعاصر وباستخدام الطينات المركبة
- يصمم الباحث بعض أعمال التجربة على أساس وجود مسطحات تسمح باستخدام تقنيات الطلاء الزجاجى
- يستخدم الباحث فى أعمال التجربة معالجات السطح الخزفى المختلفة من ملامس وبطانات وطلاءات زجاجية متنوعة كتقنيات يتسم بها الخزف المعاصر

تجـربة البحث:

العمل الأول:

يتكون العمل الأول من أربع قطع خزفية، تتناقص فى الطول بالتوالى، وتتشكل على هيئة متوازى مستطيلات من الشرائح الطينية، والقاعدة مثلثة الشكل وتنتهى من الجهة الأخرى بنهاية مائلة، يحتوى كل شكل على مسطح مستطيل شق فيه الباحث قطع طولى يمكن من خلاله رؤية الفراغ الداخلى للشكل، وتتوازى خطوط القطع مع الخطوط العمودية للشكل وتتحرك بزوايا مائلة لتحدث نوع من التكرار والترديد لبعض الأجزاء المثلثة الزائدة أو الناقصة عن الخط الخارجى للشكل، وأسطح الشرائح ذات ملمس منتظم من خطوط صغيرة طولية وعرضية ومائلة، والأشكال مطلية بالطلاء الزجاجى الأزرق والأخضر والأصفر.

التصميم الإسلامى فى العمل:

يعتمد الباحث فى هذا العمل على مجموعة من القيم الجمالية والصياغات التشكيلية فى الفن الإسلامى، بداية من أسلوب بناء المقرنصات الذى يعتمد على تجسيم أجزاء من الشبكية والتى استخدم الباحث شكل مجرد ومبسط منها، ثم يعتمد الباحث على مفهوم التكرار فى الفن الإسلامى حيث يعتمد على التكرار فى الشكل بالنسبة إلى القطع الأربع التى يتكون منها الشكل النهائى وأيضا فى تكرار الخطوط المائلة والمتوازية و المتعامدة والتى تشكل مجموعة من المثلثات والمربعات التى فى مجملها تشكل نوع من النظامية التى تتميز بها الشبكيات الإسلامية، والتكرار بالصورة التى استخدمها الباحث هو تكرار غير منتظم ولكنه يتبع العلاقات الرياضية والهندسية ويهدف الباحث من تغيير إيقاع التكرار إلى الابتعاد عن النسخ من هندسيات الفن الإسلامى، وفى نفس الوقت هو محاولة للتبسيط التى هى سمة الفنون المعاصرة.

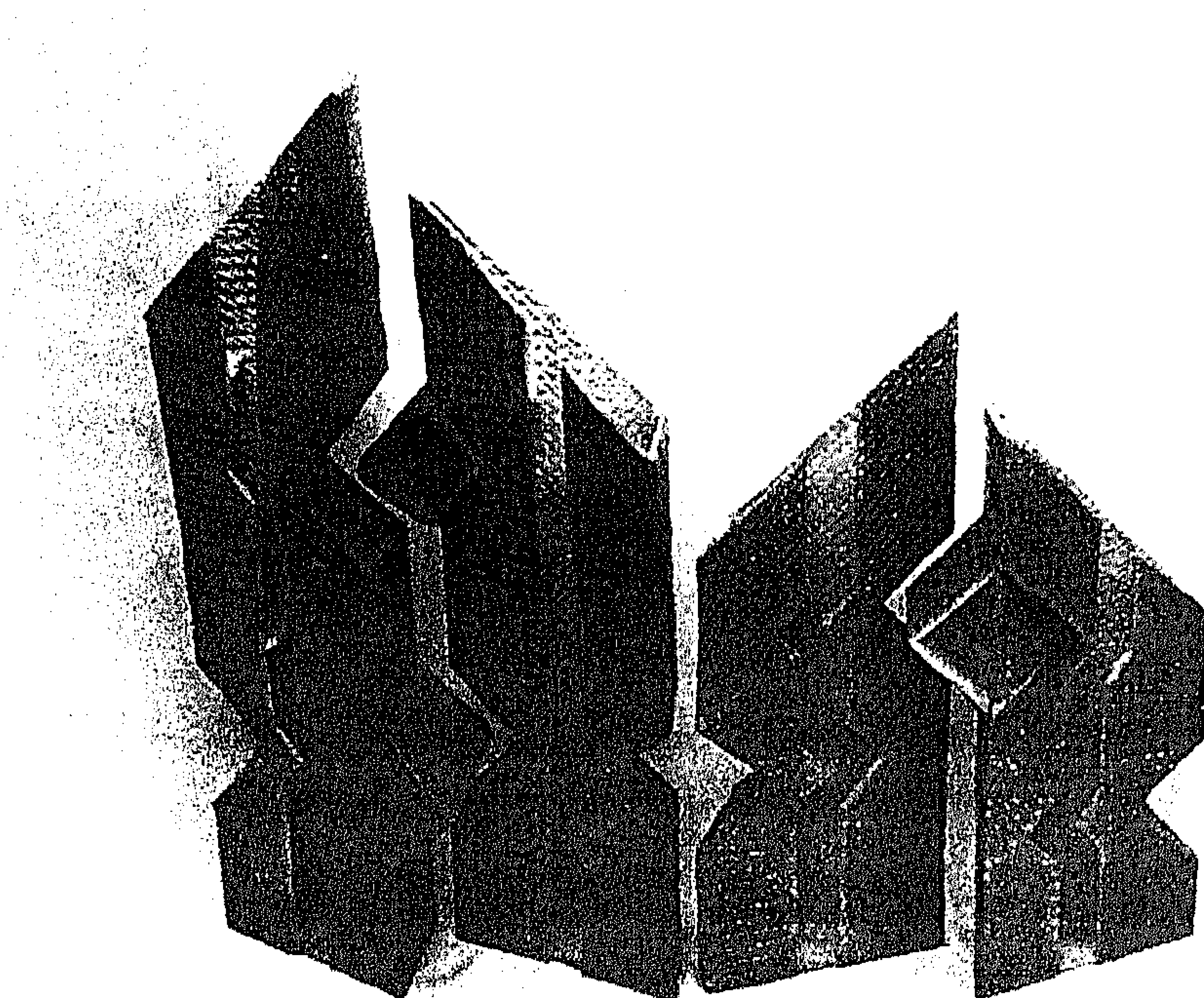
التصميم التركيبى والتجميعى:

يعتمد الباحث فى هذا العمل على فكرة الأعمال المجمعة والمجهزة فى الفراغ بأكثر من أسلوب فى آن واحد، فهذه الأشكال الأربعة يمكن أن تعلق متدلية من السقف كالمقرنصات، كما يمكن أن توضع فى وضع مقلوب على مستوى افقى لتشكل امتداد افقى أو تتراص فى عدة أوضاع كما فى الصور (٧١،٧٢،٧٣)، وهكذا يمكن لمجموعة الأجزاء أن تشكل تناغم وتوافق مع بعضها البعض ومع أشكال أخرى فى الفراغ المحيط من خلال العلاقات الخطية والشكلية واللونية والتناغم الذى تحدثه العلاقات الرياضية والهندسية، كنظام يحكم مفردات العمل التى يتميز بها الفن الإسلامى، كما تؤدى الأوضاع المختلفة التى يمكن أن تجمع بين أجزاء العمل إلى تنويع شكل الفراغ الداخلى الذى يتوافق ويتناغم مع الفراغ الحقيقى المحيط بمجموعة الأعمال.

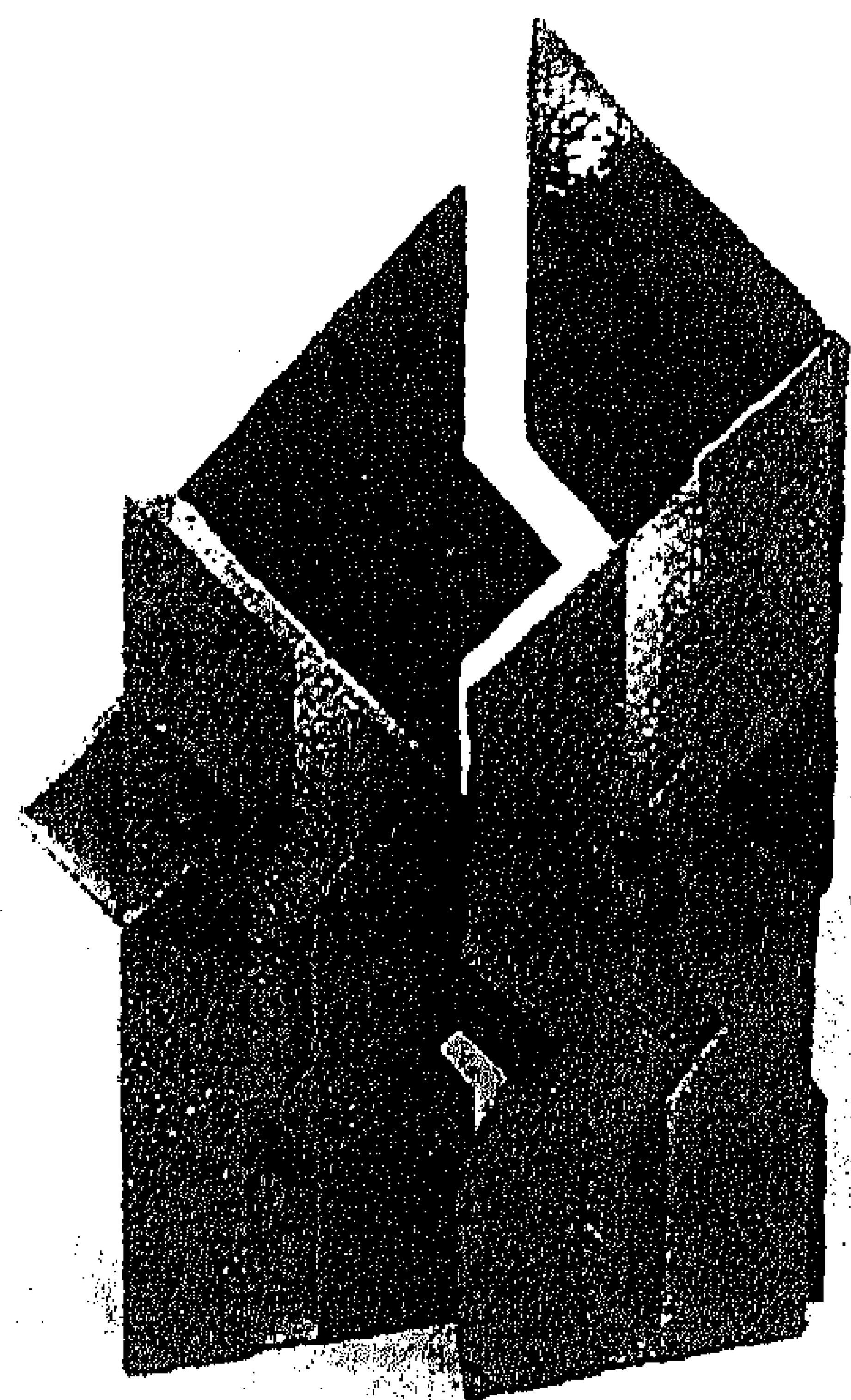
التصميم والخزف المعاصر:

استخدم الباحث بعض السمات الشكلية والفلسفية التى يتسم بها الخزف المعاصر بدءا من التشكيل بأسلوب الشرائح للحصول على أشكال هندسية لها علاقة بالتراث بالرغم من الصياغة الشكلية المعاصر، كما يستخدم الباحث الملامس المضغوطة على الشرائح، ثم تشكيل العمل الواحد على هيئة مجموعة من الأجزاء المتشابهة والمتوافقة التى يكمل كلا منها المجوع الكلى وتتميز الأشكال بالتنوع فى الحجم والإيقاع الخطى، كما يستخدم الباحث خامة الطينة المركبة من الطين الأسوانلى والبولكلى والجرك الناعم بنسبة ٢:١:١ هذا بالنسبة إلى خامة الطين، أما الطلاء الزجاجى فقد استخدم الباحث الطلاء الزجاجى الأبيض المطفأ الجاهز وأضاف إليه نسبة ٧٪ من كربونات النحاس و ١٠٪ من أكسيد الرصاص الأحمر ، للحصول على طلاء زجاجى اخضر، ثم تطبيقه بطريقة الرش ثم أضاف طبقة أخرى من الطلاء الزجاجى الأزرق اللامع الشفاف فى الجزء الخلفى من الشكل مع إضافة جزء من رش الطلاء الأزرق فوق الطلاء الأخضر للحصول على تراكب لونى، أما

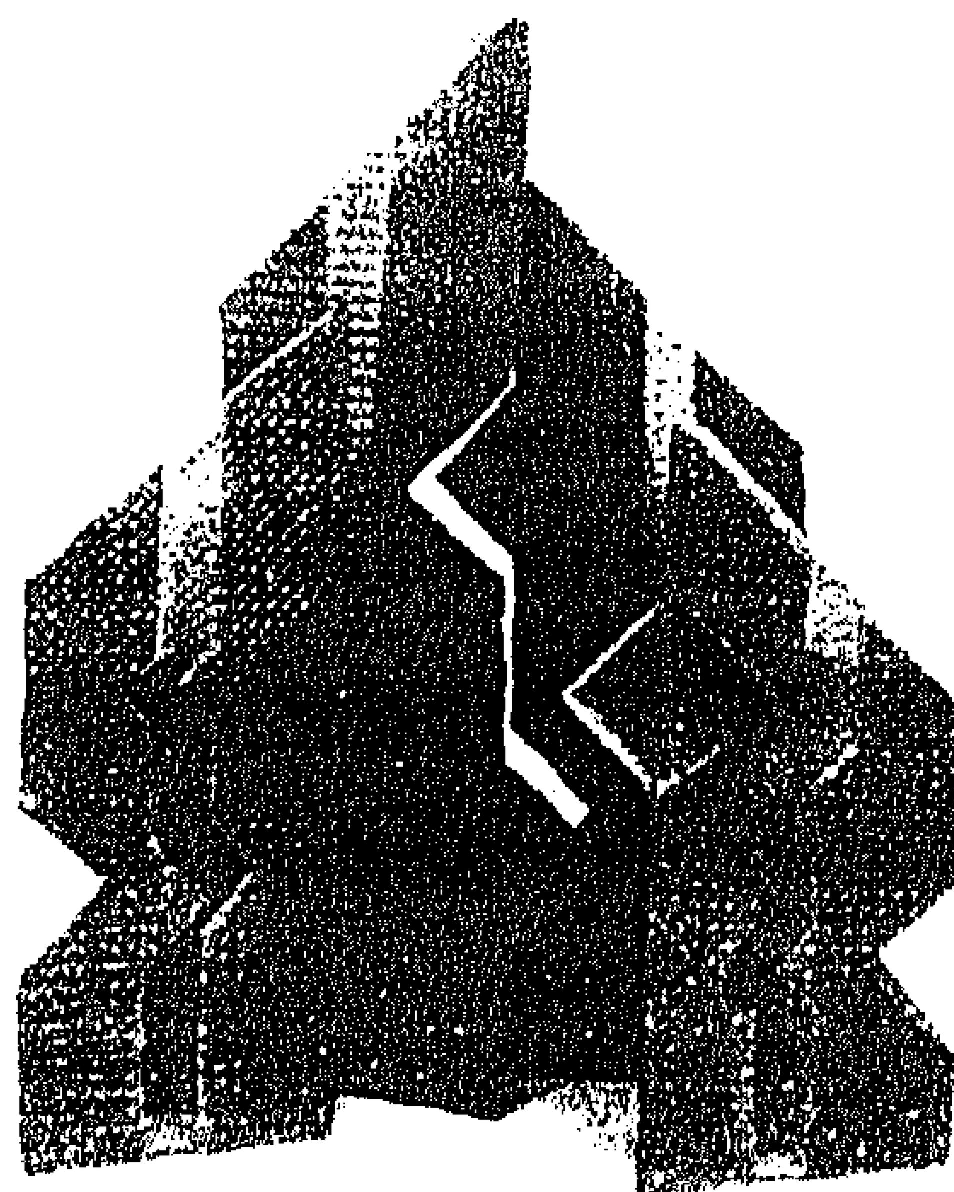
الأجزاء الداخلية من الشكل فكانت من الطلاء الأصفر المطفأ، وتم حرق الشكل فى الفرن الكهربائى عند درجة حرارة حوالى ٩٥٠ °م ، وهذه التطبيقات هى من ضمن سمات فن الخزف المعاصر.



(صورة ٧١)
مجموعة من الأشكال على هيئة المقرنص ترى من اتجاه واحد



(صورة ٧٢)
علاقة أخرى لنفس مجموعة الأشكال السابقة ترى من كل الاتجاهات



(صورة ٧٣)
تكوين اخر لنفس المجموعة فى الفراغ

العمل الثانى:

يتكون هذا العمل من مجموعتين مختلفتين فى التشكيل، المجموعة الاولى عبارة عن اربع بلاطات مربعة و مجسمة إلى مستويين، كل بلاطة تم تقسيمها إلى اجزاء تعلو الاخرى فى مستوى آخر بناءا على نظام شبكية واحدة، وهذه المجموعة مطلية بطلاء زجاجى اخضر، اما المجموعة الاخرى فتم تشكيلها على هيئة قضبان ذات اقطار مختلفة من شرائح الطينة، وتتخذ القضبان اتجاهات متعامدة ومائلة بزاوية ٤٥ ْ ، وتوضع هذه المجموعة فى المسافات الفاصلة بين اجزاء المجموعة الاولى، لتشكل نوع من التراكب بينها وبين المجموعة الاولى، وقد طليت هذه المجموعة بطلاء زجاجى متداخل بين اللون الاصفر والاخضر، والمجموعة الثانية يمكن تركيبها مع مجموعة اخرى لتشكل عمل اخر هو مجموعة العمل الثالث، وهكذا يمكن الحصول على تصميمات لاشكال خزفية تصلح ان تشكل تكوين فى الفراغ مع عدد من المجموعات الاخرى، لتشكل مع كل مجموعة رؤية جديدة وعلاقات وقيم تشكيلية وجمالية متنوعة.

التصميم الإسلامى فى العمل:

يستخدم الباحث فى تصميم وتشكيل المجموعة الاولى (البلاطات) من هذا العمل باستخدام احد شبكيات الهندسيات الاسلامية ، ويستخدم الباحث خطوط الشبكية للحصول على عدد من المساحات تم تجسيمها، ويبتعد الباحث عن استخدام نفس مسارات الخطوط فى الشبكية للحصول على اشكال مختلفة عن ما هى عليه فى تراث الفن الإسلامى، وتؤدى نظامية الخطوط وعلاقاتها إلى احساس المشاهد بعلاقتها بالفن الإسلامى، بينما يستخدم الباحث فى المجموعة الثانية المشكلة من القضبان بعض اساسيات بناء الشبكية التى تعتمد على تكرار الخطوط المتعامدة والمتقاطعة بزاوية ٤٥ ْ ، ليتخذ الشكل الرئيسى لكل جزء هيئة المربع الذى هو ايضا احد المفردات الهندسية للشبكية الاسلامية،وهكذا تعمل

المجموعتين على تحقيق بعض القيم الجمالية من الفن الإسلامى فى تشكيل خزفى معاصر.

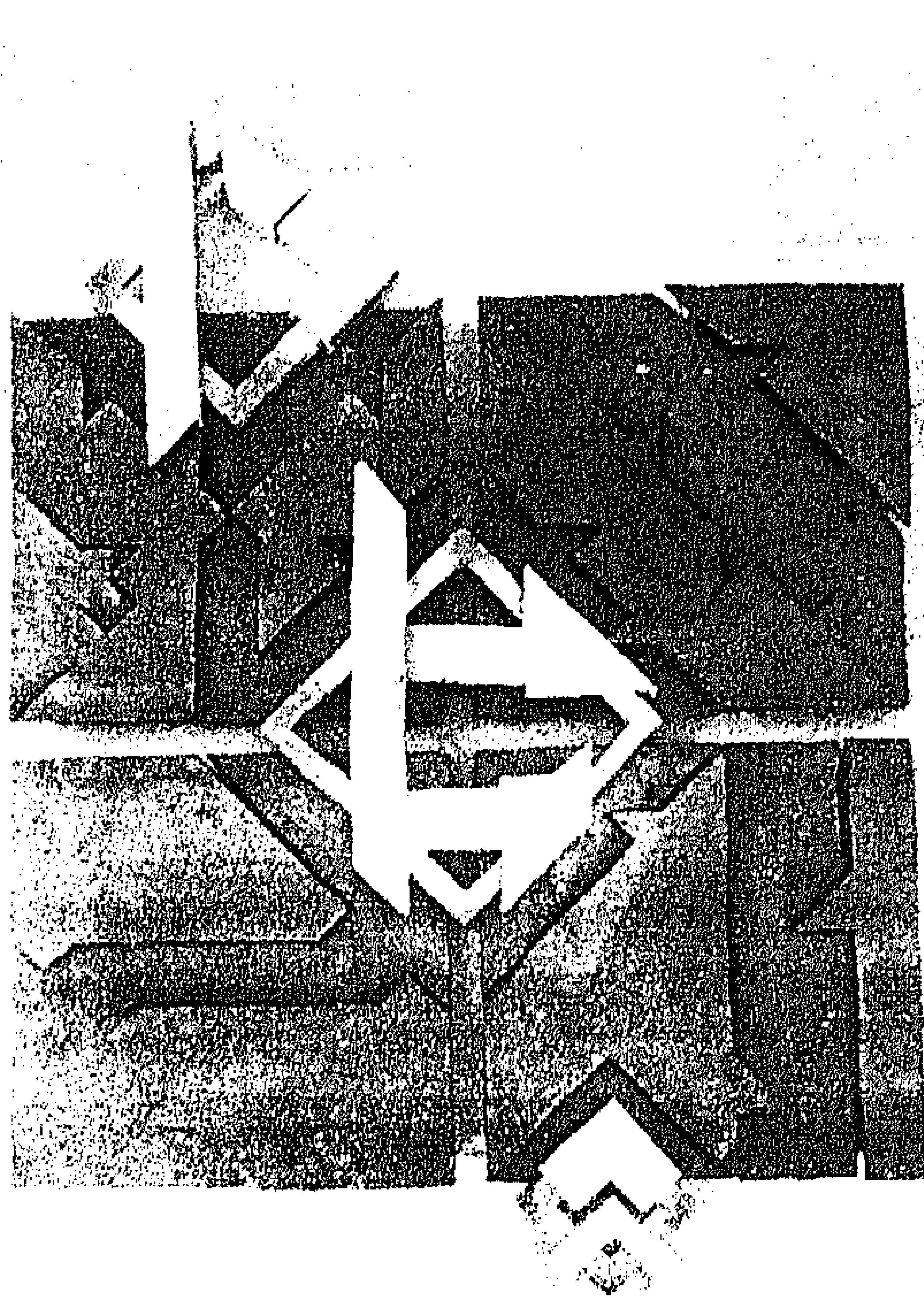
التصميم التركيبى والتجميعى:

صمم الباحث ونفذ العمل على هيئة مجموعة من الاشكال تظهر قيمتها الجمالية من خلال علاقة اجزائها ببعضها البعض، وتلك الاجزاء تكتمل رؤيتها من خلال توزيع اجزاء العمل فى الفراغ، وهذه الاشكال يمكن توزيع عناصرها على الجدار كمعلقة، كما يسمح نظام تصميمها إلى زيادة اجزائها إلى اعداد اكبر لتمتد من الجدران إلى الاسقف أو الارضيات أو كلاهما، ليشكلوا عملا مجهزا فى الفراغ يمكن للمشاهد ان يقف أو يسير بين اجزائه وليملأ الفراغ الحقيقى، والذى يساعد على امكانية امتداد التصميم هو سمة التكرار الموحى باللانهائية التى تتسم بها هندسيات الفن الإسلامى والتى يتناولها الباحث فى تصميم الاعمال مع تغيير ايقاع الخطوط و المساحات بما يتناسب مع التشكيل الخزفى المعاصر شكليا وفلسفيا.

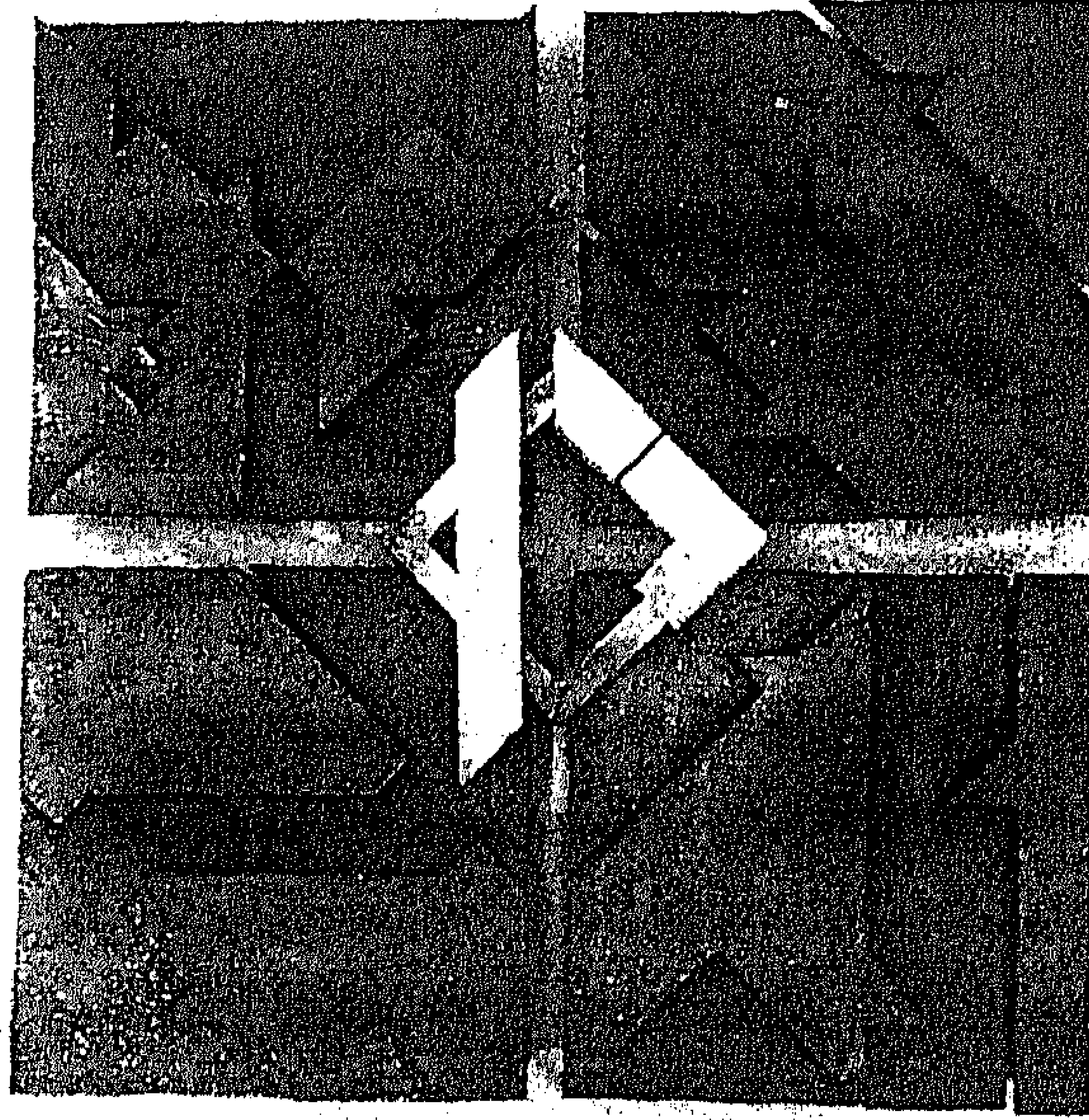
التصميم والخزف المعاصر:

ارتبط الباحث فى تصميم العمل بتحقيق محاور البحث، فالرؤية المعاصرة للاستفادة من التراث، وإيجاد علاقة فلسفية بين التراث والفنون العالمية المعاصرة هى من سمات الخزف الحديث وذلك بالإضافة إلى الشكل الهندسى الذى يستخدمه الباحث فى كل أعمال التجربة، أما بالنسبة للتقنيات التى تبدأ باستخدام الباحث للطينات المركبة، وتقنية التشكيل بالشرائح، واستخدام تراكيب من الطلاء الزجاجى الأبيض الجاهز وإضافة أكسيد الأنتيمون بنسبة ٧٪ وأكسيد الرصاص الأحمر بنسبة ١٠٪ وأكسيد التيتانيوم بنسبة ٧٪ للحصول اللون الأصفر، واستخدم الباحث الطلاء الزجاجى الأبيض الجاهز وإضافة أكسيد الرصاص الأحمر بنسبة ١٠٪، وكبريتات و كربونات النحاس كلا

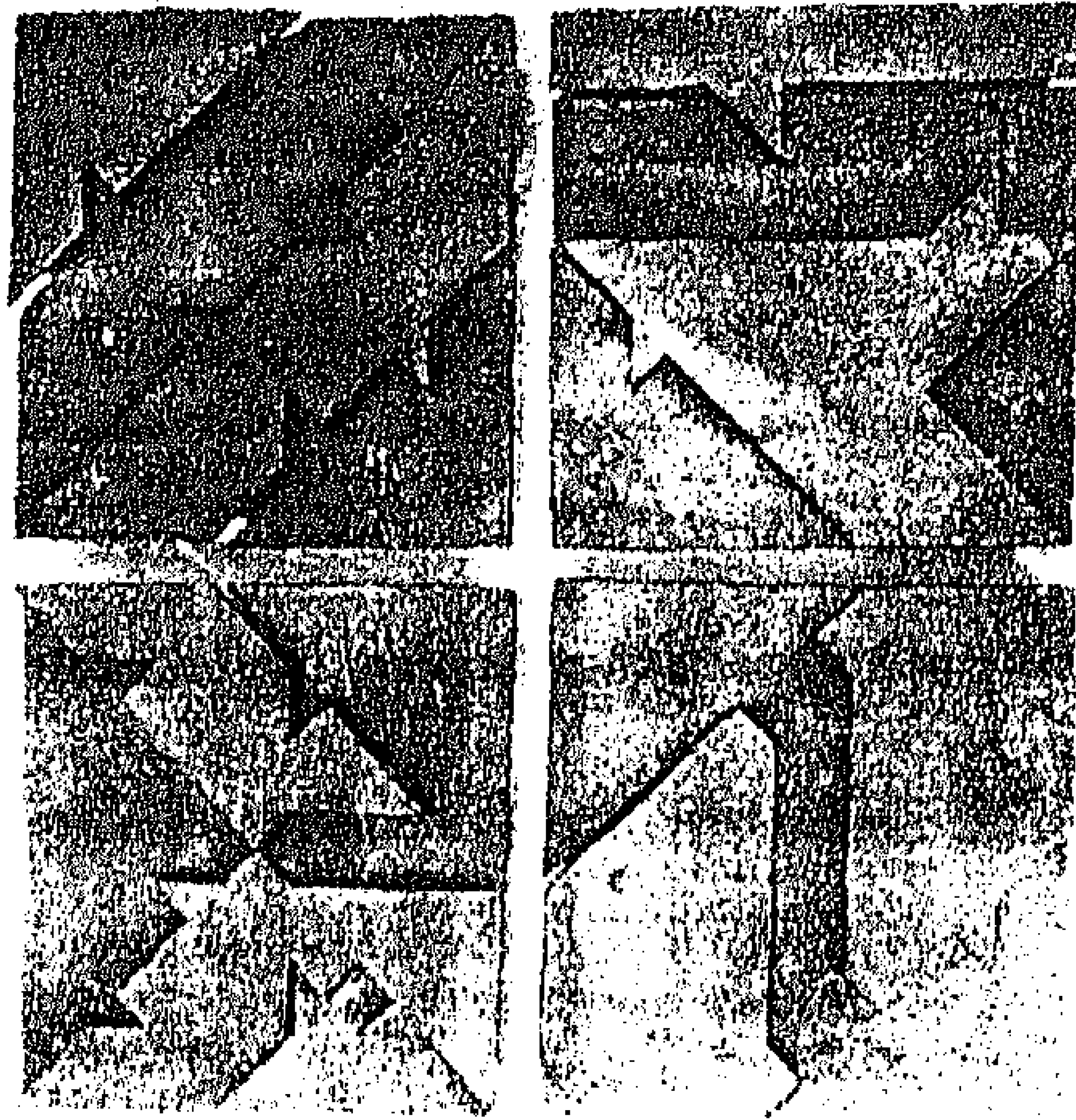
بنسبة ٨٪ للحصول على اللون الأخضر،وقد استخدم الباحث تقنية الرش كتطبيق للطلاء الزجاجى الأخضر والأصفر، وأضاف طبقة خفيفة من الطلاء الخضر إلى الأجزاء المطلية باللون الأصفر ليحدث نوع من التداخل والتوافق اللونى بين الأشكال، وتم إنضاج الطلاء الزجاجى فى الأفران الكهربائية فى درجة حرارة حوالى ٩٥٠° م .



(صورة ٧٤)
مجموعة من البلاطات المجسمة التى تعتمد على الشبكية الهندسية الإسلامية وتراكب مع مجموعة أخرى



(صورة ٧٥)
تراكب بسيط لنفس المجموعة



(صورة ٧٦)
مجموعة البلاطات دون تراكب

العمل الثالث:

يتكون العمل الثالث من مجموعتين، المجموعة الأولى عبارة عن ثلاثة أشكال وهى نفس المجموعة التى شكلت عملا مختلفا مع مجموعة العمل الثانى والتى تم تشكيلها من الشرائح على هيئة قضبان مختلفة الأقطار لتصنع مربعات وخطوط متعامدة ومائلة بزاوية ٤٥°، أما المجموعة الثانية فى هذا العمل فهى عبارة عن مجموعة من الشرائح المربعة ترتفع عن الأرض من خلال قواعد من نفس الشكل ومفرغة فى الشرائح، وقد قصد الباحث من هذه المجموعات المتبادلة، التأكيد على أن الأعمال الخزفية يمكن أن تتنوع نتائجها من خلال بعض المتغيرات كأجزاء يمكن أن يضاف إليها أو يحذف منها، وهكذا يمكن لفروض البحث أن تؤدى إلى الهدف من موضوع البحث.

التصميم الإسلامى فى العمل:

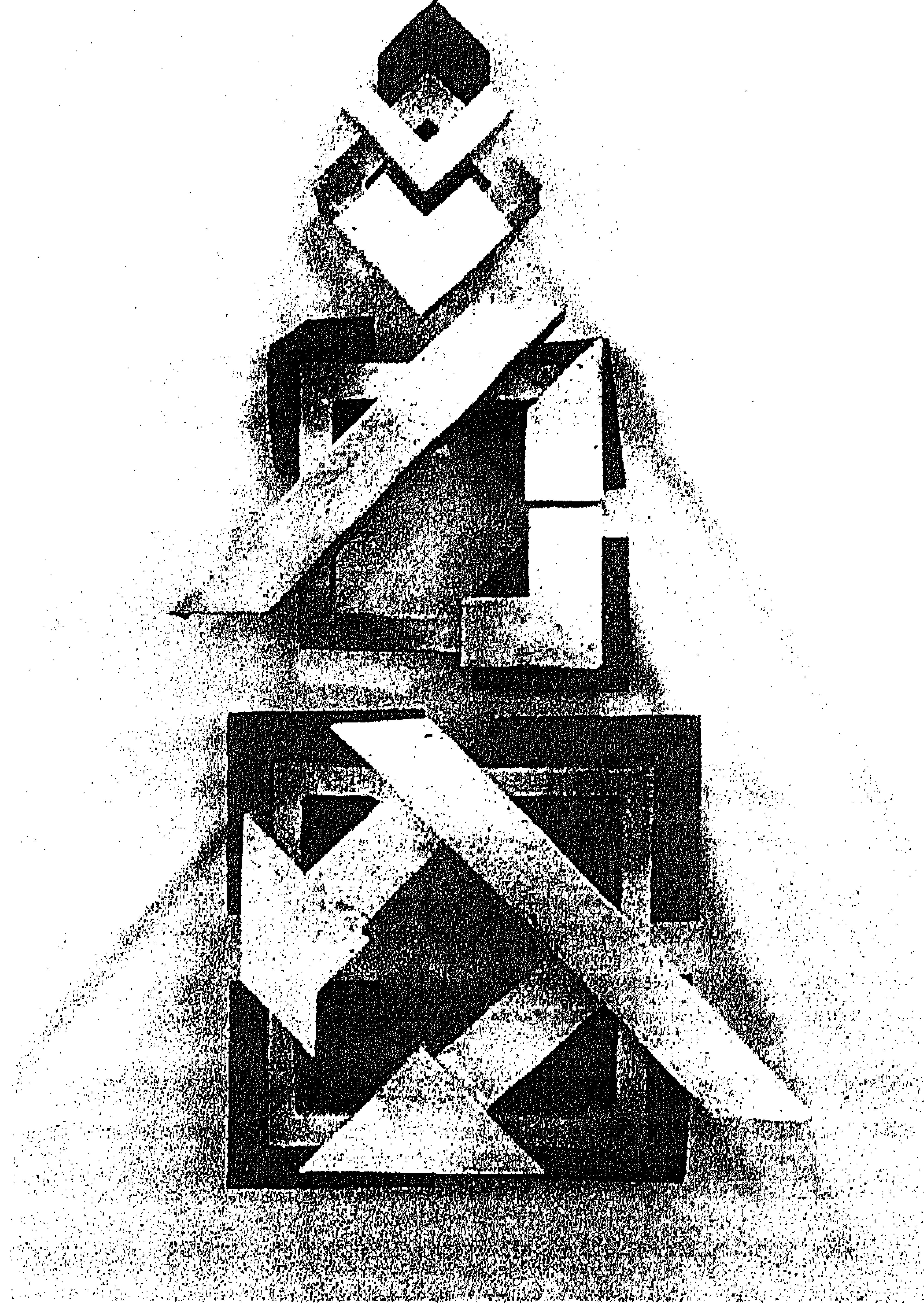
يعتمد الباحث فى الاستفادة من تراث الفن الإسلامى على الأسس الفلسفية، والصياغات التشكيلية أو القيم الجمالية، وفى هذا العمل يعتمد الباحث على العلاقات الخطية فى المجموعة الأولى والخط الخارجى للمجموعة الثانية فى علاقات متعامدة ومائلة بزاوية ٤٥ °، والصياغة بهذا الأسلوب فقط لا تعد خاصة بالفن الإسلامى بشكل خاص، لذا يعمل الباحث على إضافة قيمة التكرار الذى يعتمد على نظام هندسى بالرغم من تغيير انتظامية الإيقاع وعدم اكتمال الخطوط حتى لا يصبح العمل متطابق الأنصاف (سيمترى)، فعدم التطابق يعد سمة هامة فى التصميم الخزفى المعاصر، وكما يستخدم الفن الإسلامى التكبير والتصغير للمفردات الهندسية فى تكرار منتظم، يستخدمه الباحث فى متتالية تصغير ولكن لتغيير إيقاع التكرار.

التصميم التركيبى والتجميعى:

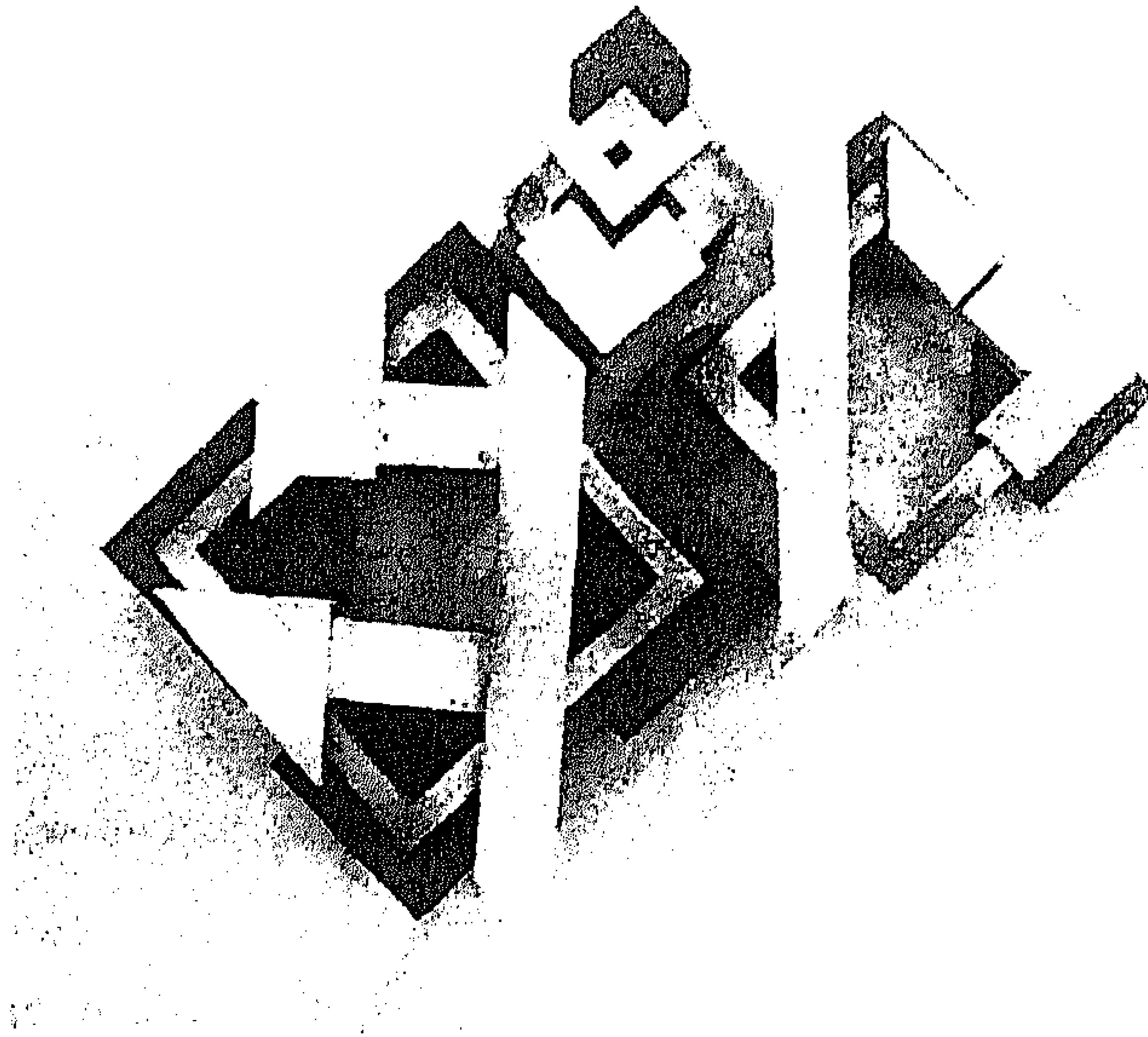
يعرض الباحث مجموعة من صور الأعمال التى توضح تجهيز مجموعة أجزاء العمل فى علاقات مختلفة فى الفراغ، وكل تجهيز مختلف لنفس المجموعة يؤدى إلى نتيجة مختلفة، فهناك تجهيز يؤدى إلى الإحساس بالاستمرارية فى اتجاه افقى أو رأسى أو مائل، وهناك تجهيز يؤدى إلى الإحساس بالمركزية، وهذه التجهيزات التى تؤدى إلى الإحساس بالاستمرارية يمكن إذا تم تكرارها فى مجموعات أن تمتد بين أسقف وبعض ألاماكن فى الأرضيات لتغطى مساحة اكبر من التجهيز فى الفراغ يسمح للمشاهد بالتواجد داخل أجزاء العمل كأحد أهداف فن التجهيز فى الفراغ.

التصميم والخزف المعاصر:

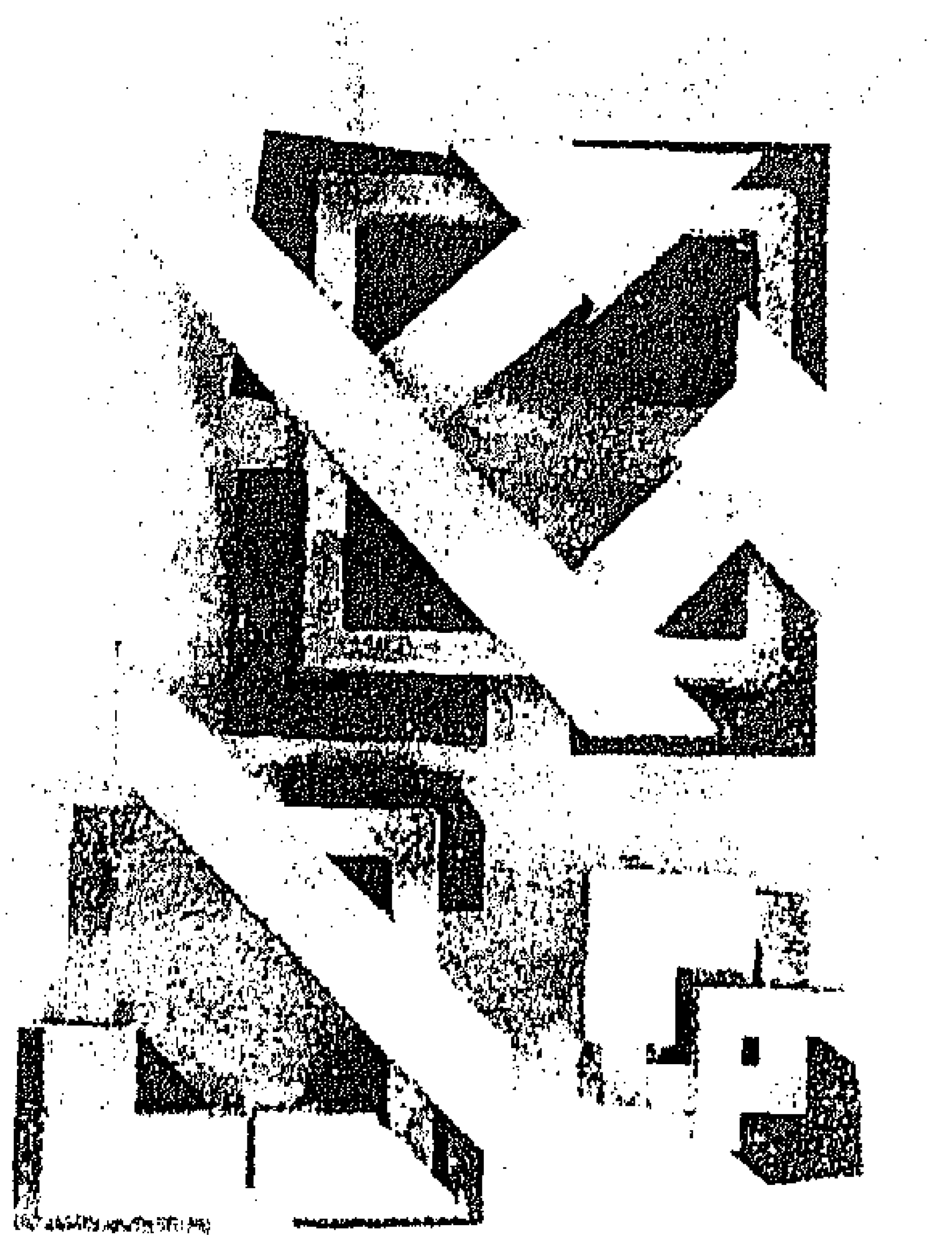
يعتمد الباحث فى كل أعمال تجربة البحث على الطينات المركبة والتشكيل بالشرائح و الأشكال الهندسية، ويضيف فى بعض الأعمال بعض السمات المختلفة للخزف المعاصر، وفى هذا العمل كان الطلاء الزجاجى فى أعمال المجموعة الثانية هو نفس تركيبية الطلاء الزجاجى الأخضر السابق ولكن كانت نسبة المادة المساعدة على الصهر اقل حتى يحصل على مساحة من الطلاء الزجاجى ذو بعض الفقاقيع الهوائية التى تحدث فى الفرن قبل تمام نضج الطلاء الزجاجى، وكانت نسب تركيب الطلاء الزجاجى كالأتى: طلاء زجاجى ابيض و أكسيد الرصاص الأحمر بنسبة ٨٪، وكبريتات و كربونات النحاس كلا بنسبة ٨٪ للحصول على اللون الأخضر، وبدون إضافة أى نسبة من المواد المساعدة للصهر، حيث أن الطلاء الأبيض (فرت) يتطلب درجات حرارة أعلى من ٩٥٠ ْم وذلك للحصول على ملمس يثرى المسطح البسيط لتلك المجموعة، و ذلك حيث أن استخدام بعض عيوب الطلاء الزجاجى المقصودة فى مساحات تضيف لقيمة الشكل هى من سمات الخزف الحديث.



(صورة ٧٧)
مجموعة من الأشكال الهندسية الخزفية من العمل الثانى تشكل عملا مختلفا فى تراكبها مع مجموعة أخرى



(صورة ٧٨)
تنظيم اخر لمجموعة العمل الثانى يعتمد على محور مائل



(صورة ٧٩)
تنظيم آخر لنفس المجموعة

العمل الرابع:

فى مجموعة العمل الرابع يقدم الباحث مجموعة واحدة من مجموعتى العمل الثالث، وذلك لدراسة العلاقة والمتغيرات بين أجزاء المجموعات مرة و بين أجزاء المجموعة الواحدة مرة أخرى، وكيف يمكن للمجموعة الواحدة أن تتكامل وتشكل منظومة وحدها، كما يمكن أن نراها فى منظومة مختلفة تماما إذا تداخلت مع مجموعة أخرى كما سبق.

التصميم الإسلامى فى العمل:

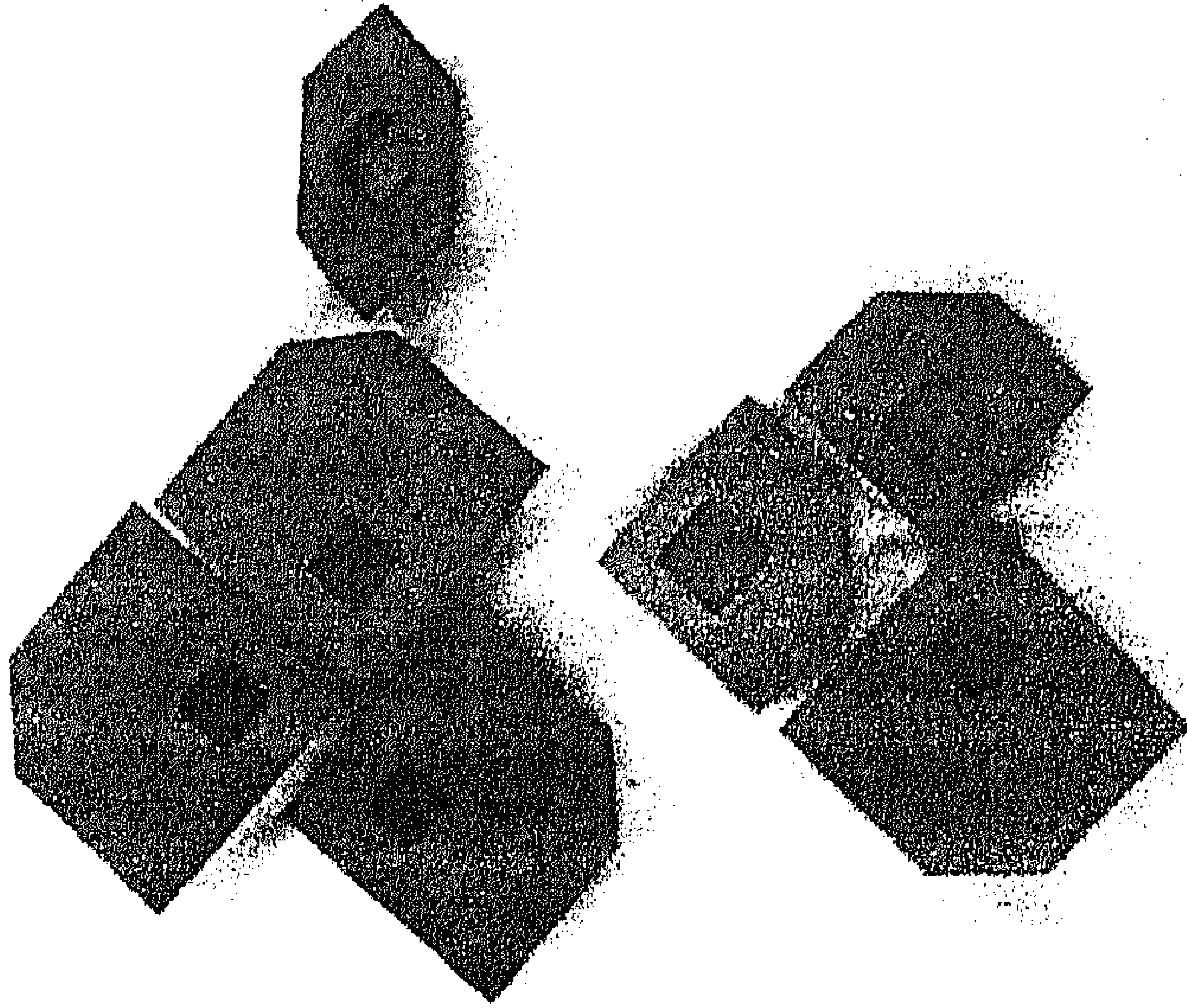
يعد تصميم هذه المجموعة معتمدا فقط على المربع بخصائصه والخط المائل بزاوية ٤٥ °، كما يعتمد على مفهوم التكرار الغير منتظم وان كان يمكن من خلال تنظيمها فى الفراغ الوصول إلى بعض التنظيمات المحسوبة ضمن نظامية هندسية، وهذه المجموعة توضح انه يمكن من خلال تبسيط الأشكال والعلاقات الرياضية والهندسية الإسلامية أن يتحول الشكل إلى شكل من أشكال فنون الحداثة أو ما بعد الحداثة، وهكذا فالفن الإسلامى لا يبدو بسماته المعروفة كلما زاد تبسيط الأشكال والعلاقات.

التصميم التركيبى والتجميعى:

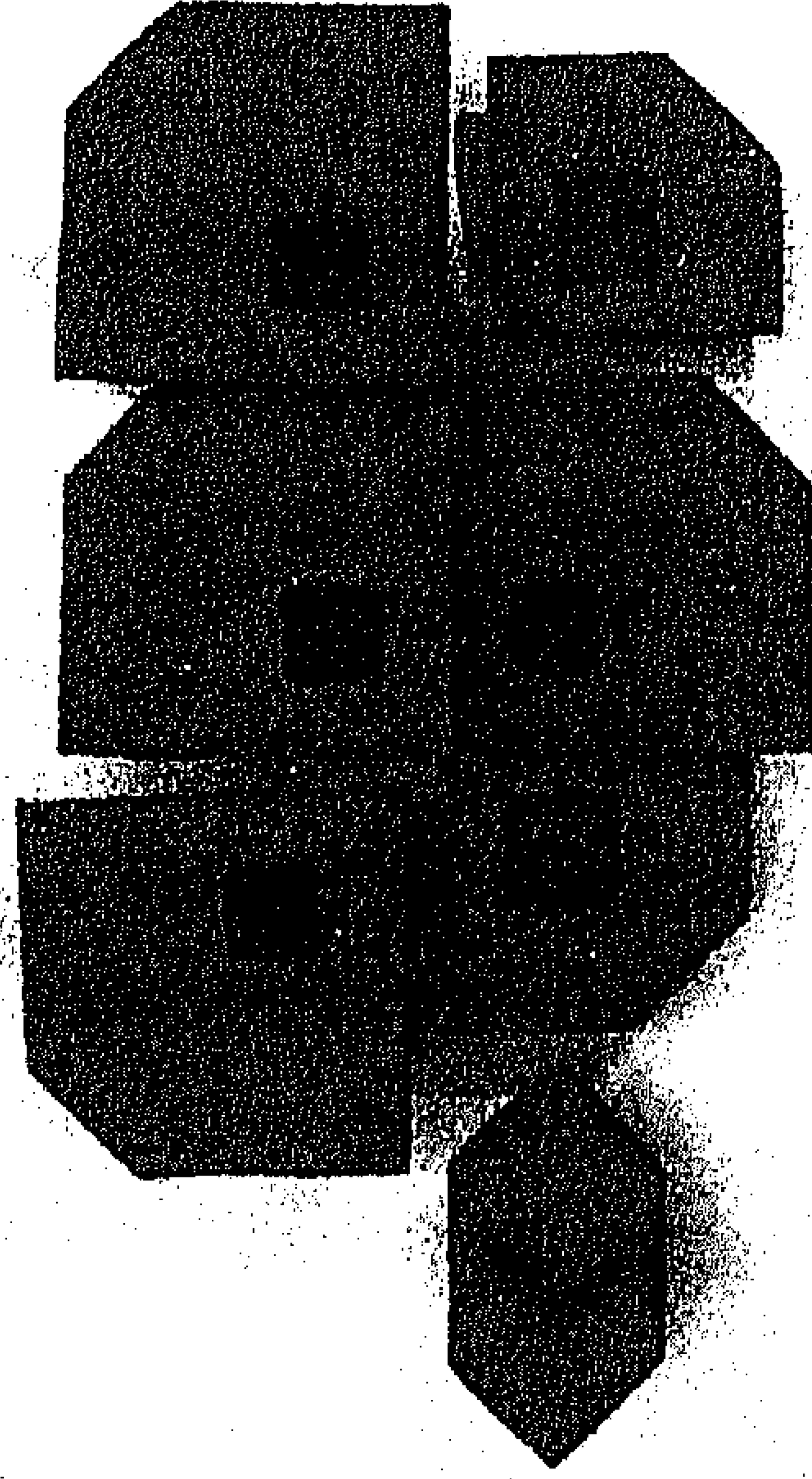
تصميم هذه المجموعة يعد من التصميمات البسيطة والتى يمكن مع تغيير أنماط تنظيمها فى الفراغ الحصول متغيرات شكلية تتقارب فى النتيجة ولكن الحصول من خلالها على امتدادات لانهائية لأسطح و مستويات متعددة تشغل أى مساحة من الفراغ، وكلما زاد عدد المجموعة و ألوانها و إضافة معالجات للسطح يمكن الحصول على نتائج أكثر تنوعا ويمكن أيضا بذلك الاقتراب من سمات الفن الإسلامى.

التصميم والخزف المعاصر:

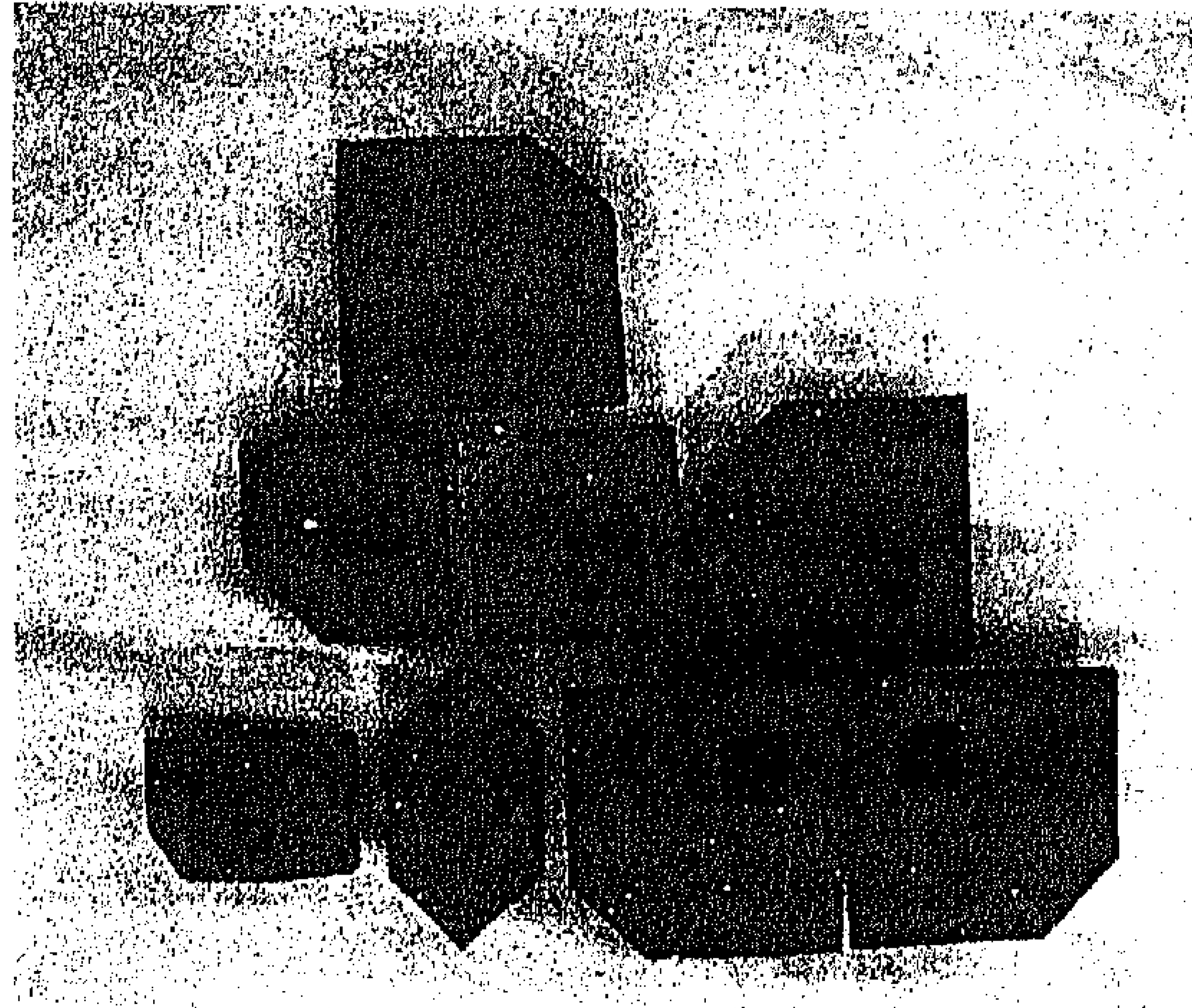
هذه المجموعة على بساطتها تحمل عدد من سمات الخزف المعاصر، من خامات الطينات المركبة والشرائح الهندسية، والتعبير ضمن أساليب التعبير المعاصرة والحديثة، واستخدام عيوب الطلاء الزجاجى فى الحصول على ملمس لسطح الشريحة، وهذه المجموعة توضح انه يمكن الحصول على متغيرات كثيرة من خلال علاقات الأجزاء وبعضها البعض.



(صورة ٨٠)
عمل يتكون من مجموعة من الشرائح الهندسية
يمثل تشكيل فى الفراغ يختلف عن شكله فى تراكبه مع مجموعة العمل الثانى



(صورة ٨١)
تكوين اخر لمجموعة العمل الرابع تعتمد على محور طولى



(صورة ٨٢)
العمل الرابع فى تكوين افقى

العمل الخامس:

يستخدم الباحث المربع فى التشكيل الأساسى لهذا العمل، فالعمل عبارة عن مربعين من قضبان من شرائح الطين، يحرك الباحث بعض الأضلع فى حركة عضوية لتحويل شكل المربع من حالة السكون التى يتصف بها إلى حالة حركة، وهذه الحركة التى تقلل من الإحساس بثقل شكل المربع تتوافق واستخدام الشريحة الخزفية الحرة التى يستخدمها الباحث والتى تلتحم مع شكل المربع من خلال أربعة مسامير صلب تعمل على وجود مسافة بين الشريحة والمربع، ويقطع الشريحة شكل مربع آخر من الشرائح، والعمل عبارة عن تكرار لشكل المربع والشريحة مع تغيير حركة كل مربع ومساحة كل شريحة والتى تحتوى على مربعين يكمل كلا منهما الآخر من خلال قطع منحنى فى احد حوافهما.

التصميم الإسلامى فى العمل:

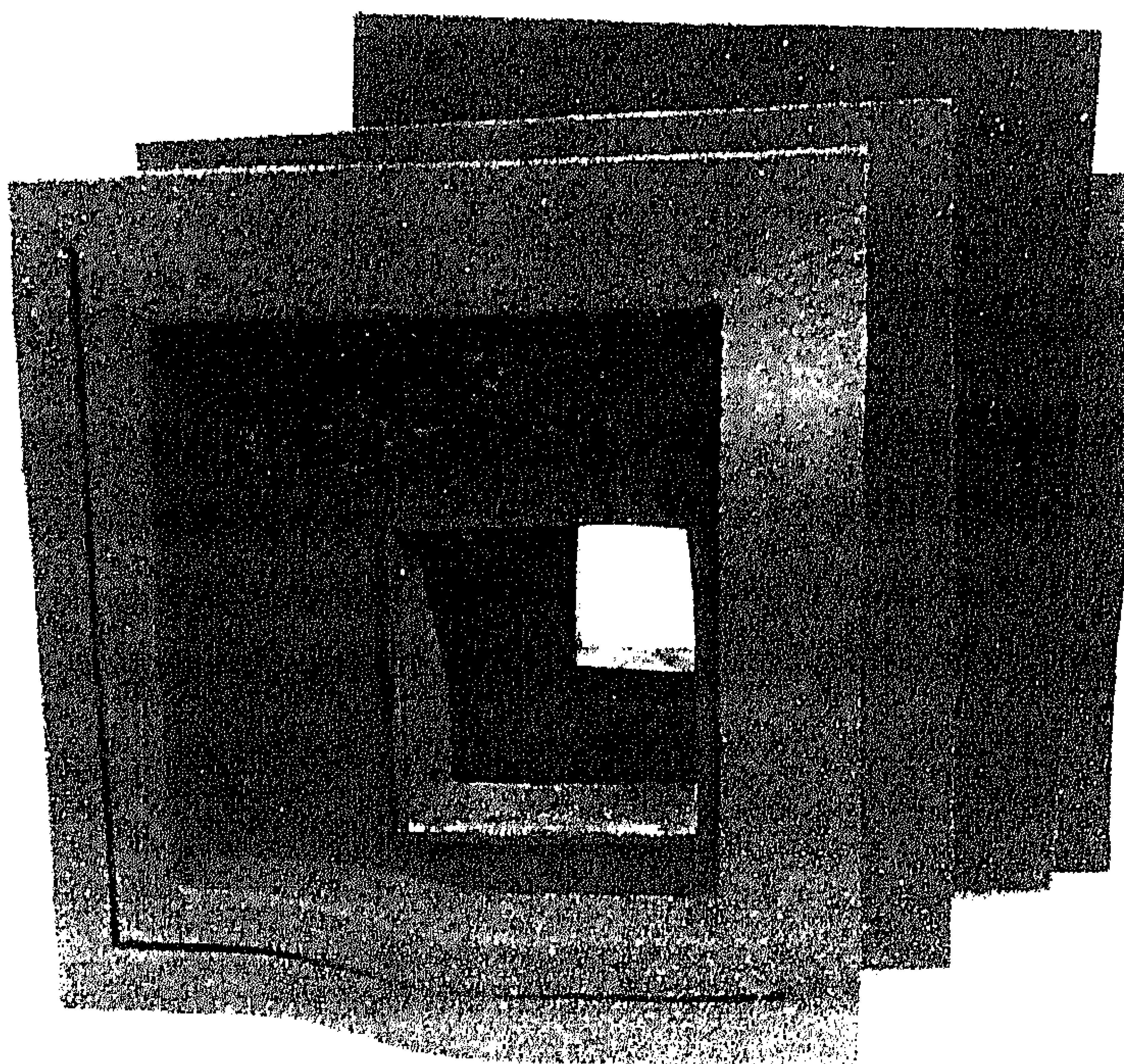
استفاد الباحث من تحليل الفن الإسلامى أن توصل إلى تناول الفن الإسلامى من خلال التصميم من شبكية موجودة فعلا بشكل أكثر بساطة، أو باستخدام القيم الجمالية لهذا الفن، وفى هذا العمل يستخدم الباحث قيمتى التكرار والتراكب بين المربعات والشرائح، وقد توصل الباحث إلى أن الأعمال التى يتناول فيها الشبكيات تخرج بصورة قريبة من الفن الإسلامى، أما الأعمال التى يتناول فيها القيم الجمالية فتتحول إلى صورة اقرب إلى الفنون الحديثة والمعاصرة ويمكن إدراك اقترابها من الفنون الإسلامية فى حالة الاهتمام بمزيد من التفاصيل ففى العمل يؤكد الباحث على التراكب بين الشريحة والمربع ثم اعادة التراكب بين الشريحة والمربع بصورة مقلوبة مرة أخرى وبشكل آخر، والتكرار والتنوع المتغير فى العمل يؤدى إلى دينامية الشكل ويضيف إلى الإحساس بخفة الشكل.

التصميم التركيبى والتجميعى:

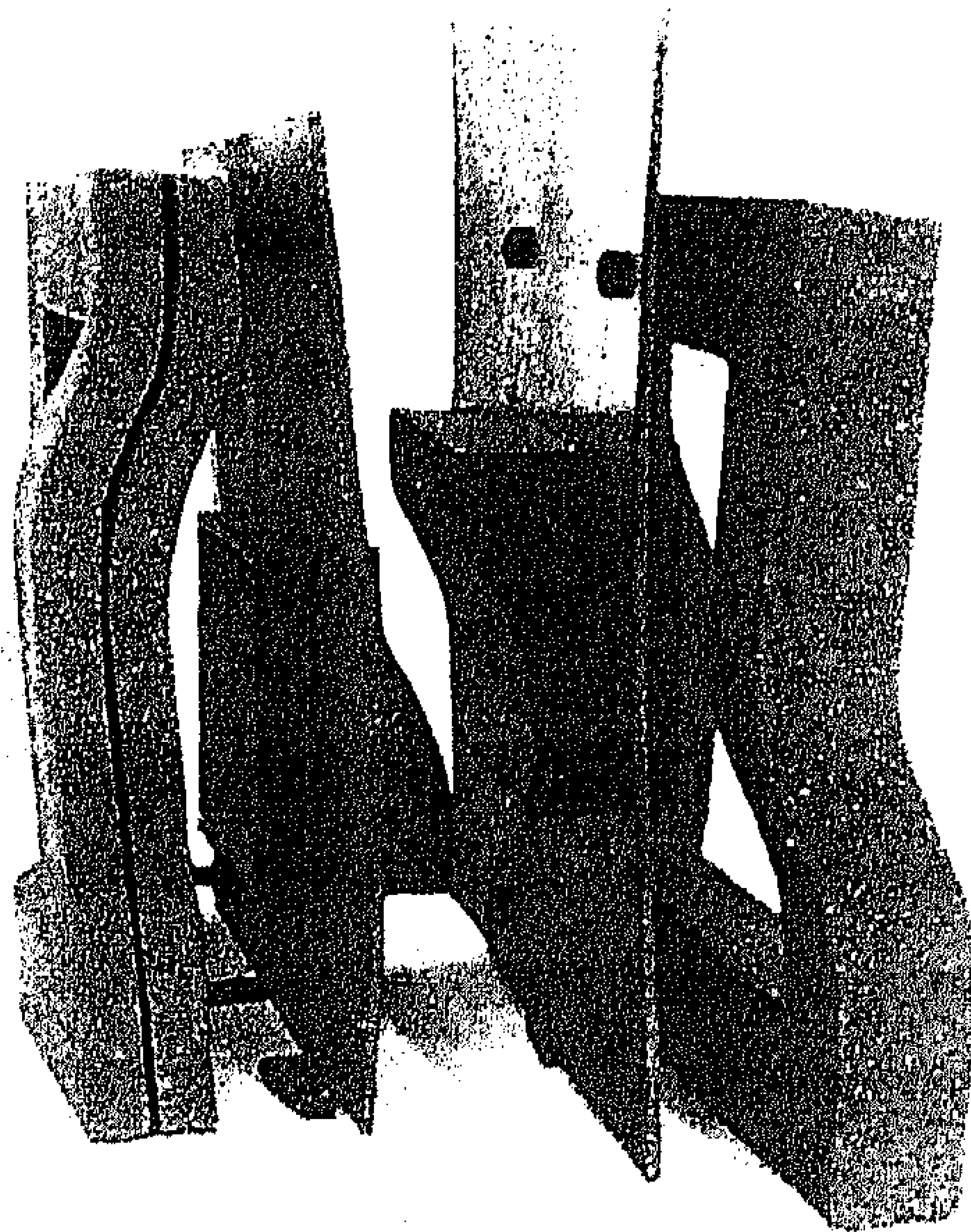
يستخدم الباحث فى هذا العمل قيمة التراكب كقيمة جمالية فى الهندسيات الإسلامية، وقد حول التراكب من خطوط ومساحات تتراكب فوق بعضها على مسطح واحد إلى مجسمات وشرائح تتراكب فى الفراغ الحقيقى من خلال الشكل المكون من جزأين، كما يؤكد على التراكب والتجهيز فى الفراغ من خلال الفراغ الذى يحدثه فى الشريحة ليصبح فراغ داخلى نافذ إلى الفراغ الخارجى مرة أخرى وبالتالى يحدث نوع من التفاعل بين الشكل وما يحيطه من البيئة والطبيعة حول العمل، ويعمل ذلك الفراغ أيضا على المزيد من الإحساس بالبعد الثالث وعلى الترابط بين جزئى العمل، وهكذا يمكن للعمل أن يؤدى إلى ما تهدف إليه فنون ما بعد الحداثة فى التواصل مع البيئة المحيطة.

التصميم والخزف المعاصر:

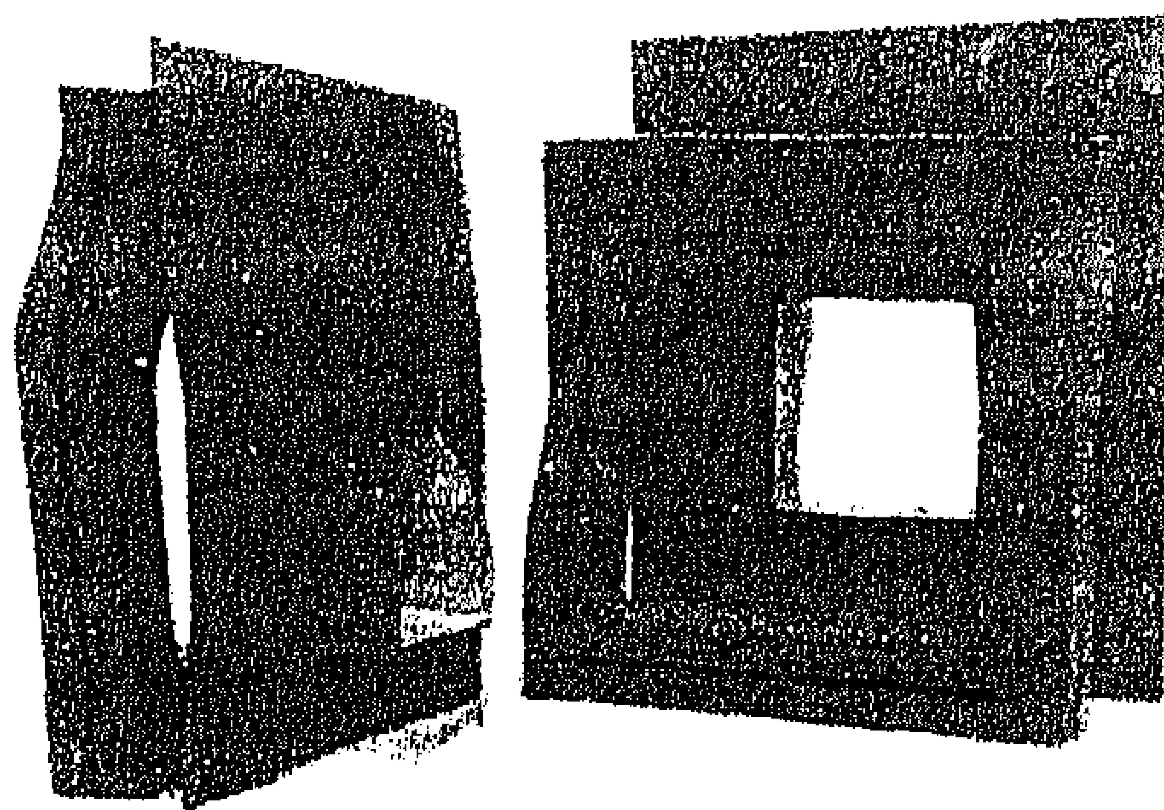
يستخدم الباحث أساليب وفلسفة فن الخزف المعاصر من خلال استخدام أجزاء معدنية تعمل على الربط بين أجزاء الشكل الخزفى والتى لا يمكن للخامات الخزفية فقط أن تؤدى هذه الوظيفة بهذه الصورة، كما يشكل الباحث العمل ككل أعمال تجربة البحث فى أطار فن الخزف اللااستخدامى، وفى إطار تحقيق أساليب فنون ما بعد الحداثة شكل الباحث العمل محتويا على الفراغ والذى يعد أيضا من القيم التى يتسم بها فن الخزف الحديث، وذلك بالإضافة إلى الاستفادة من التراث فى تشكيل أعمال تتناسب والفنون المعاصرة، واستخدام خامات الطينات المركبة، وهكذا فالعمل من خلال البعد الفلسفى والصياغة التشكيلية والتقنيات هو من أعمال الخزف المعاصر التى صيغت فى فروض البحث.



(صورة ٨٣)
مجموعة العمل الخامس وتعتمد على تراكب المربع



(صورة ٨٤)
مجموعة العمل الخامس من منظور رؤية اخر



(صورة ٨٥)
مجموعة العمل الخامس فى تنظيم اخر فى الفراغ

العمل السادس:

يتكون العمل من شكلين هندسيين يعتمدان على المكعب، الشكل الأول عبارة عن تسعة أضلع من المكعب الذى يتكون من اثنى عشر ضلعا، وأضلع المكعب فى الشكل الخزف عبارة عن قضبان من الشرائح الطينية، وقد شق الباحث خطوطا طولية فى بعض الأضلع كخطوط تساعد فى الإحساس بالحركة حول الشكل الذى يرتكز فى وضعية مائلة ليصبح اقرب إلى الشكل الهرمى، وبهذا يمكن للشكل احتواء الشكل الآخر الذى يعتمد أيضا على هيئة المكعب، ولكن الشكل الآخر تم تشكيله من خلال ثلاثة أسطح لمكعبين مختلفين فى الحجم، من اصل ستة أسطح للمكعب الواحد، وتلتصق أسطح المكعبين بوضعية مقلوبة، وبذلك يكون كلا الشكلين يعتمد على المكعب احدهم من خلال الأضلع والآخر من خلال الأسطح، والشكل الثانى يوضع على هيئة هرم مقلوب، وقد شق الباحث بعض الخطوط الطولية والعرضية فى الشكل الثانى لتساعد فى استكمالا للحركة حول العمل.

التصميم الإسلامى فى العمل:

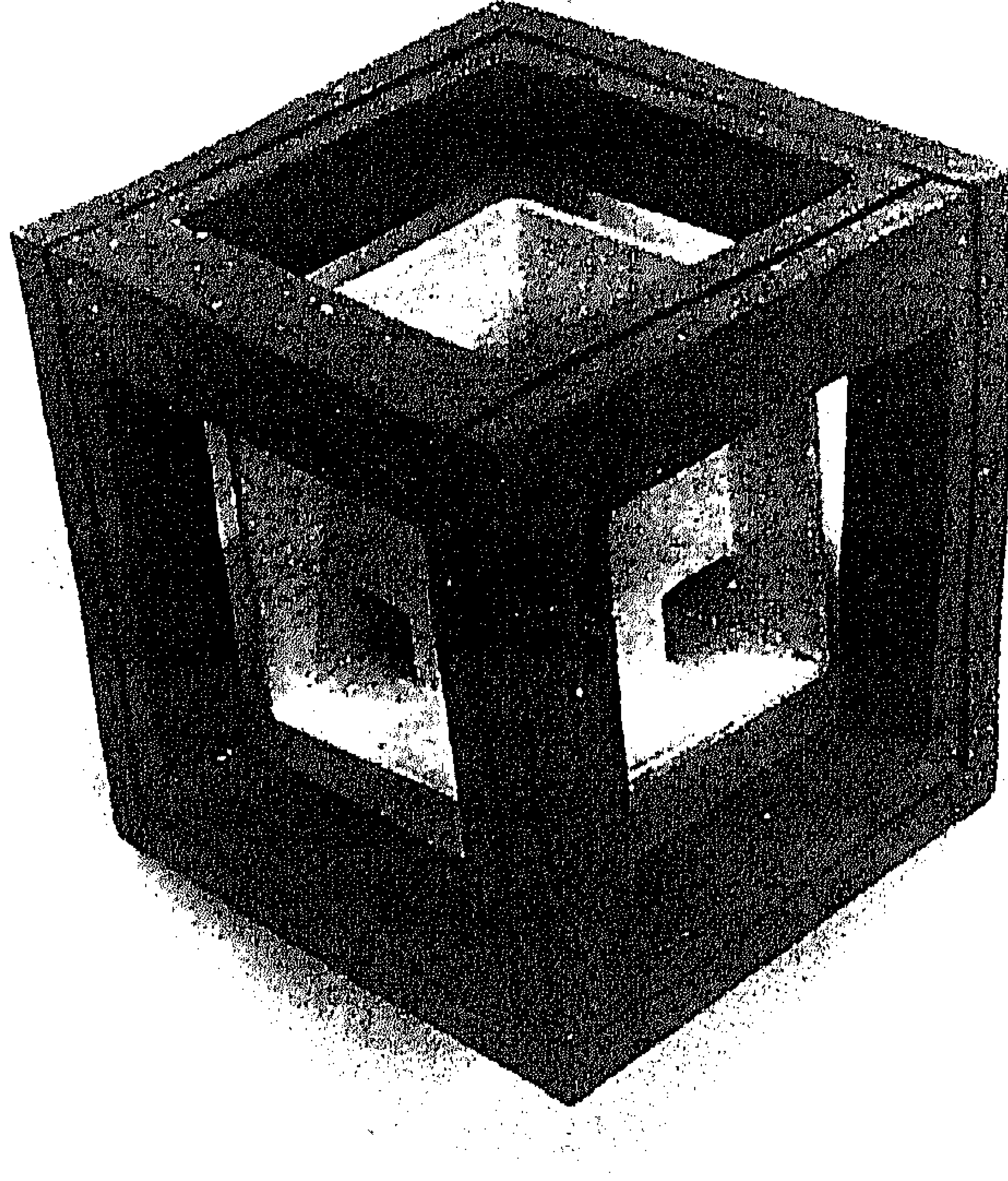
يعتمد الباحث فى هذا العمل على الشكل السداسى كأحد العناصر الأولية فى الهندسيات الإسلامية، وتقوم فكرة تجسيم الشكل على المنظور الذى يمكن أن نرى من خلاله الشكل السداسى وقد تحول إلى جزء من المكعب، وهو احد أساليب التجسيم التى تعرض لها الباحث، ويمكن رؤية العمل بهذا الشكل إذا نظر للعمل من المسقط الرأسى له، وحيث أن الشكل السداسى فى حد ذاته لا يمثل الفن الإسلامى فيحاول الباحث أن يحقق بعض القيم الجمالية فى الفن الإسلامى من خلال قيمة التراكب و احتواء الشكل لشكل آخر بزاوية مختلفة ومقدارها ٤٥ درجة وهو ما يشكل نوع من التكرار القائم على علاقات رياضية وهندسية، وهكذا لا يصبح العمل نوع من النقل الشكلى للفن الإسلامى وإنما هو نتاج تحليل أسس تشكيلية وقيم جمالية للفن الإسلامى، ليقترب العمل من فلسفة الفن الإسلامى بشكل معاصر.

التصميم التركيبى والتجميعى:

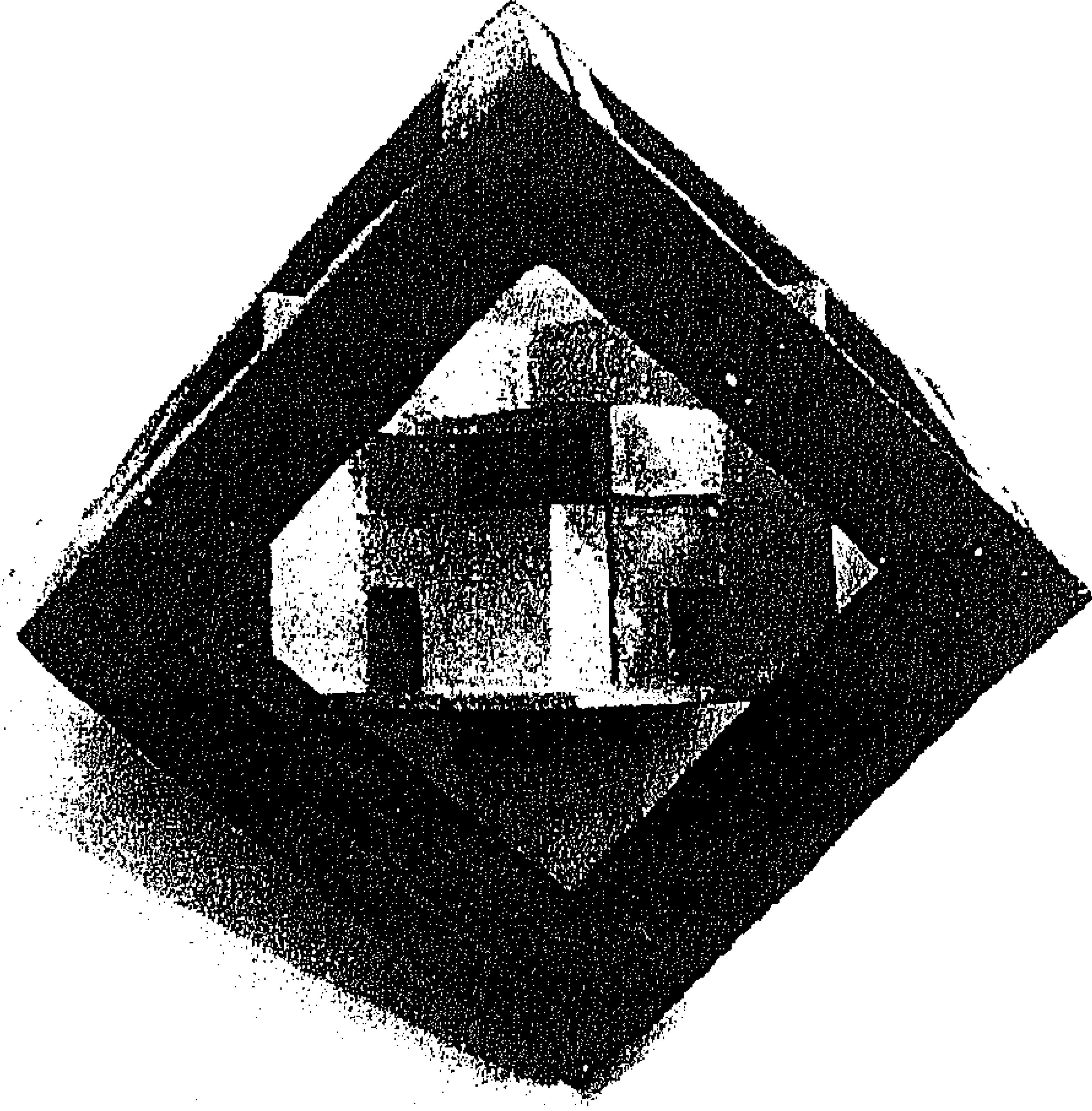
صمم الباحث وشكل هذا العمل على أساس مختلف فى علاقة الأشكال بالفراغ عن المجموعات السابقة، وفى علاقة الأجزاء ببعضها البعض، فالأشكال فى هذه المجموعة عبارة عن شكل يحتوى شكل آخر، ويؤدى التشكيل بهذا الأسلوب إلى تنوع الرؤية باختلاف زاوية واتجاه النظر، وذلك بالرغم من انتظامية الخطوط والمساحات فى اغلب التشكيل ولكن الذى يساعد على تغير الرؤية هو الوضع المائل للشكل والفراغ المتنوع فى الشكل الأصغر، كما يمكن تنظيم جزئى العمل بأكثر من صورة فى الفراغ يتغير معها شكل العمل وشكل الفراغ والعلاقة المتبادلة بين الشكل والفراغ وبين جزئى الشكل وبعضهم، وهكذا يحمل العمل المكون من أجزاء قيم جمالية وتشكيلية مختلفة عن الأعمال المكونة من جزء واحد، كما تتطلب تلك النوعية من الأعمال الخزفية التصميم والتشكيل بأسلوب مختلف عن تصميم وتشكيل العمل الواحد.

التصميم والخزف المعاصر:

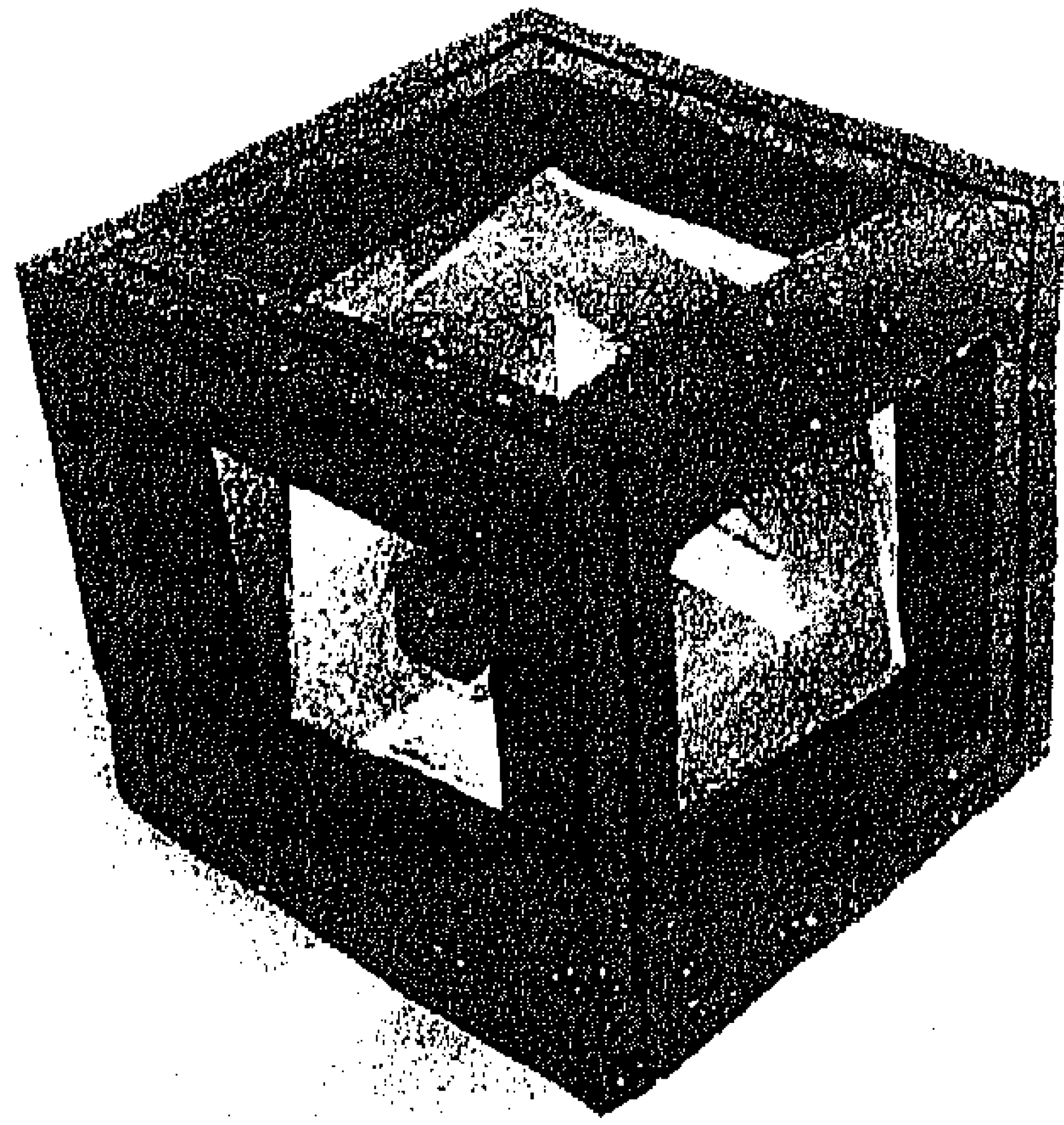
يعد التصميم الغير تقليدى من سمات الخزف المعاصر، ويعتمد هذا العمل على تشكيل يمكن أن يؤدى إلى متغيرات شكلية كلما تغير وضعه وتغير وضع الجزء الآخر، والشكل بمتغيراته يحمل قيم تشكيلية من الفن الإسلامى تم صياغتها بأسلوب يتناسب والفنون المعاصر وهو أيضا ما يهدف إليه فن الخزف المعاصر، كل ذلك بالإضافة إلى استخدام الخامات والتقنيات الخزفية الغير تقليدية للوصول إلى تحقيق فروض البحث.



(صورة ٨٦)
العمل السادس ويعتمد على رؤية شكل المكعب كمنظور للشكل السداسى



(صورة ٨٧)
تنظيم اخر لمجموعة العمل السادس تعتمد على التراكب بزاوية ٤٥ْ



(صورة ٨٨)
العمل السادس من زاوية أخرى

العمل السابع:

يتكون العمل من جزأين، كلا منهما على هيئة المكعب أحدهما اكبر من الأخر، وقد استخدم الباحث علاقة التراكب الجزئى بين المكعبين، حيث يدخل احدهم داخل جزء من الآخر، والمكعبين يستقران بوضع مائل، حيث يصبح قطر المكعب هو الخط العمودى على الأرض، وقد حلل الباحث الشكل إلى أجزاء متعامدة ومتوازية لأضلع المكعب ليحدث نوع من القطع و التحريك لأجزاء المكعب لإكسابه حركة دينامية تؤكدها وضعية المكعب ليكسبه قيمة مغايرة لما هو معروف عن المكعب بالجمود والإستاتيكية، والمكعبين مطليين بالطلاء الزجاجى الأصفر المائل إلى الاخضرار، وتم عزل الطلاء عن بعض الخطوط الرأسية والأفقية، التى تؤكد على العلاقات و التحليل الهندسى.

التصميم الإسلامى فى العمل:

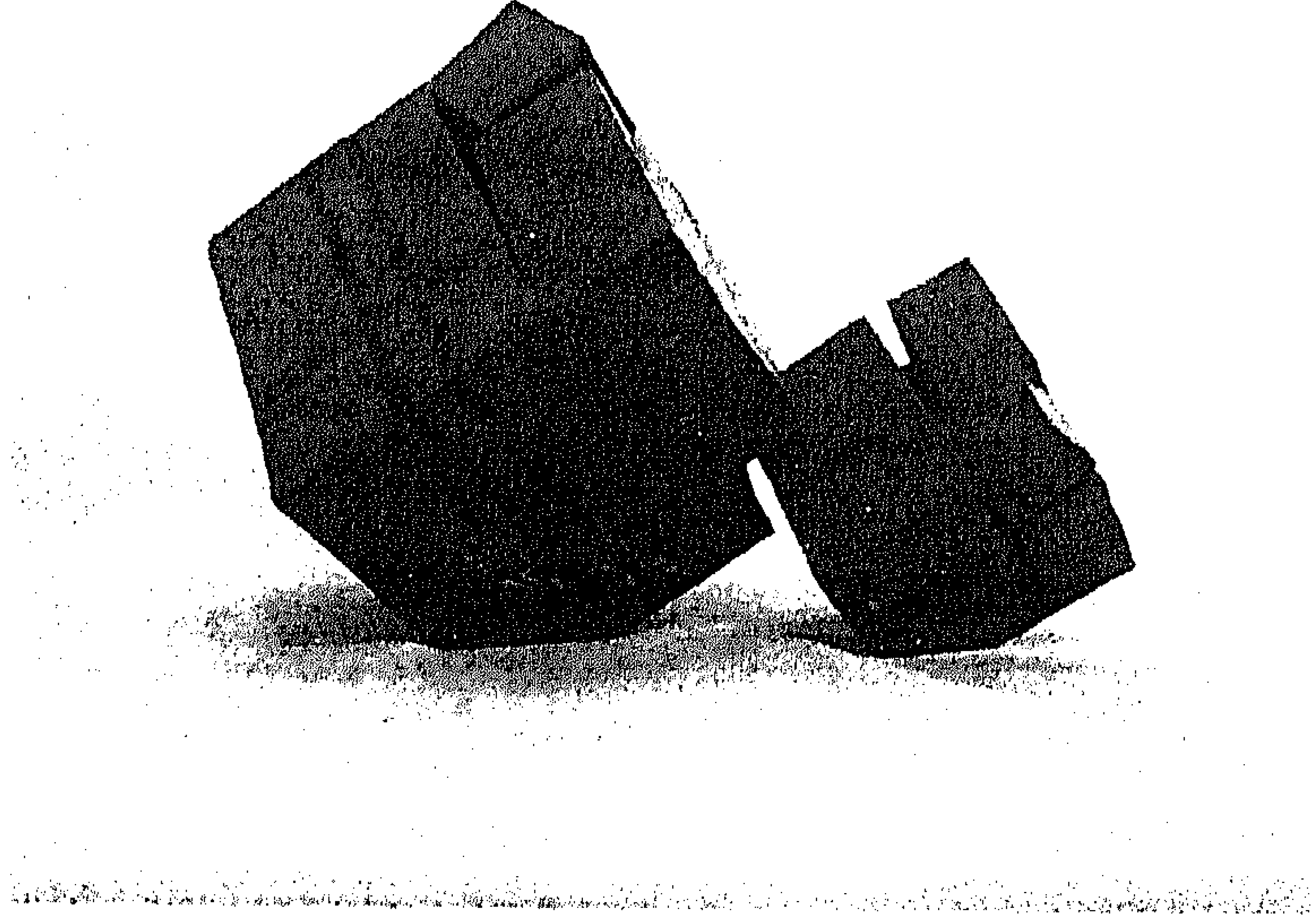
يستخدم الباحث أسلوب تجسيم المفردات الهندسية الإسلامية عن طريق المنظور، الذى يمكن من خلاله رؤية الشكل الهندسى السداسى المسطح على هيئة شكل مجسم مكعب حين يكون مسقط الرؤية هو امتداد قطر المكعب، كما يستخدم الباحث أيضا التكرار من خلال تكرار شكل المكعب، والتنوع فى الإيقاع من خلال اختلاف حجم المكعبين، ويستخدم الباحث أسلوب الشبكيات الإسلامية فى علاقة الخطوط التى تكون متوازية ومتعامدة وتكون المسافات بينها على أساس رياضى هندسى، حيث استخدم الباحث نسبة ١:٣ بين الخطوط التى تم القطع فيها، وبين الخطوط التى تم عزلها عن الطلاء الزجاجى، و كذلك النسبة بين المكعبين التى تصل ٢:٣ المكعب الصغير إلى المكعب الكبير، ولم يستخدم الباحث المزيد من التفاصيل التى تؤدى إلى اقتراب الشكل من الفنون الإسلامية للحصول على نتائج أكثر تنوعا من خلال تجربة لبحث فى اتجاه فنون الهندسيات الإسلامية والفنون المعاصرة.

التصميم التركيبى والتجميعى:

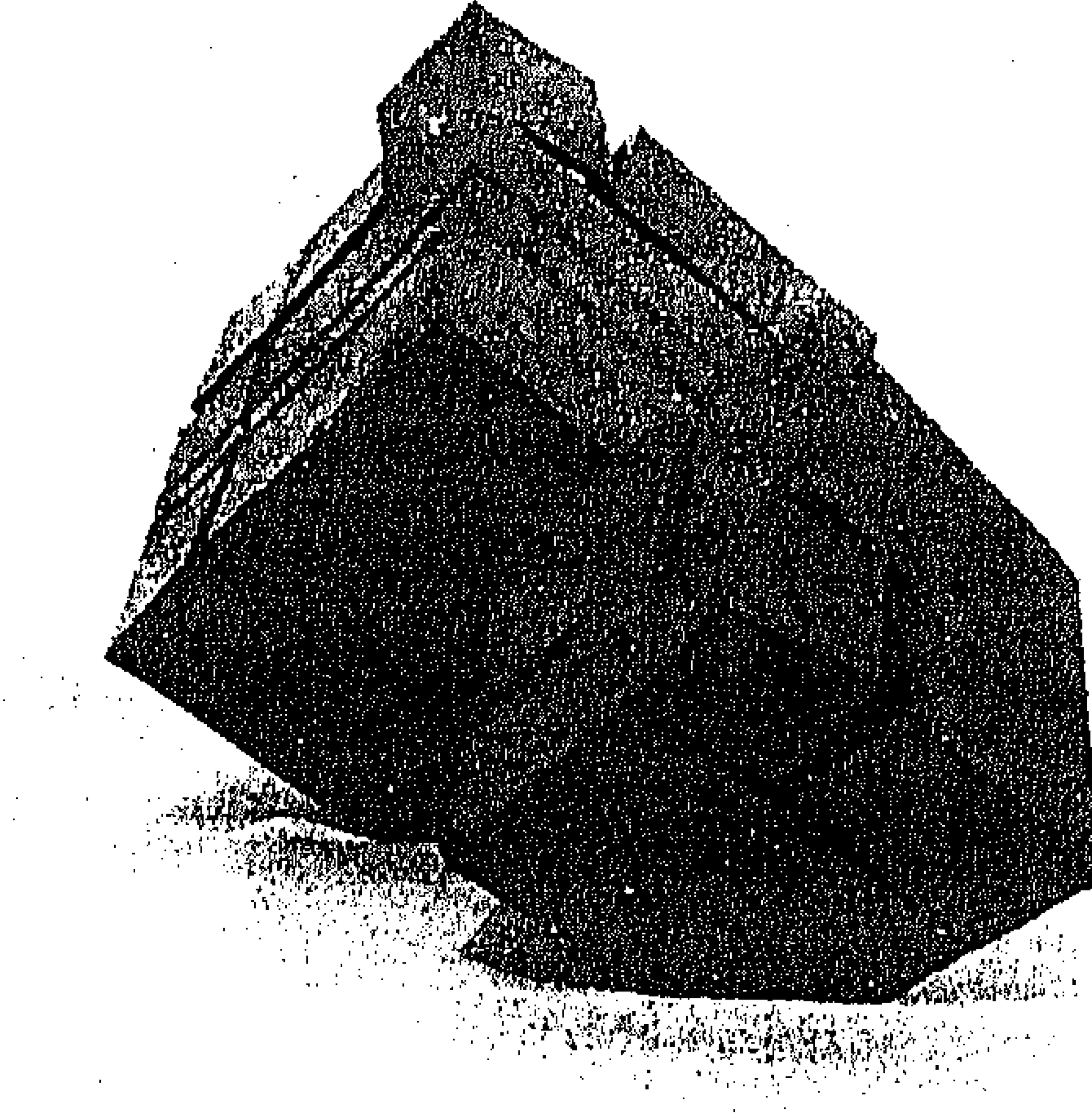
صمم الباحث وشكل العمل من جزأين متداخلين، تمتد العلاقة بينهم من خلال الشكل والتراكب والقطع والتحريك والطلاء الزجاجى وتقنية العزل، ويمكن الحصول على علاقات متغيرة بين الشكل والفراغ من خلال وضع الشكلين بالنسبة إلى بعضهم البعض، وتؤدى أيضا خطوط القطع والعزل إلى تغيير العلاقة إذا تم تغيير أسطح التقابل أو الزاويا المتقابلة للشكلين، ويمكن وجود العمل فى صورة جزء واحد كعمل مكتمل، ولكن وجوده فى صورة جزأين يعمل على ثراء وتبادل العلاقات الخطية وعلاقات الكتلة والإحساس بشكل من أشكال الامتداد.

التصميم والخزف المعاصر:

يستخدم الباحث فى هذا العمل عدد من سمات فن الخزف المعاصر، فيعتمد فى الشكل على المكعب الهندسى المبنى بطريقة الشرائح، وتحليل الشكل إلى خطوط عن طريق القطع والتحريك أو عن طريق عزل الطلاء الزجاجى عن خطوط ذات علاقات توازى وتعامد مع الخطوط الخارجية للشكل، وكذلك استخدام الطلاء الزجاجى المطفأ من اللون الأصفر المائل إلى الاخضرار والذى استخدم الباحث فيه الطلاء الزجاجى الأبيض الجاهز المطفأ وأضاف إليه نسبة ١٠٪ من أكسيد الأنتيمون و نسبة ٥٪ من كبريتات النحاس، بالإضافة إلى ١٠٪ من أكسيد الرصاص كمادة مساعدة على الصهر لإنضاج الطلاء فى الفرن الكهربائى عند درجة حرارة حوالى ٩٥٠ °، واستخدام شرائط لاصقة لعزل الطلاء على هيئة خطوط تتوافق وهندسية الشكل، ثم تطبيق الطلاء بأسلوب الرش، وهكذا يكون الباحث قد استفاد من الرؤية الحديثة للتراث فى تشكيل عمل خزفى يتسم بالمعاصرة بما يتوافق وهدف وفروض البحث.



(صورة ٨٩)
العمل السابع وعلاقة بين مكعبين فى الفراغ



(صورة ٩٠)
تكوين آخر للعمل السادس

العمل الثامن:

يتكون هذا العمل من أربعة أجزاء على هيئة متوازى مستطيلات، ذات قاعدة مربعة ونهاية مائلة من الأعلى، وتتغير أطوال الأجزاء الأربعة، وقد استخدم الباحث فى نهايات الشكل أسلوب القطع والتحريك، كما استخدم الباحث أيضا عزل الطلاء الزجاجى عن بعض الخطوط المتعامدة والمتوازية، ويمكن تنظيم الأشكال فى الفراغ بشكل متنوع كما يمكن لهذه المجموعة أن تنظم فى الفراغ مع مجموعة أخرى لإثراء العلاقات بين الأشكال والفراغ.

التصميم الإسلامى فى العمل:

يستخدم الباحث قيم الفن الإسلامى فى هذا العمل بشكل مبسط ينقل الأعمال إلى مجال الأعمال الخزفية المعاصرة أكثر منها ارتباطا بالتراث، وكذلك يمكن الوصول إلى نتيجة - انه من هندسيات الفن الإسلامى يمكن الخروج إلى فنون معاصرة لا تحمل قيم الفن الإسلامى بشكل مباشر، ومن هذه القيم التى استخدمها الباحث فى هذه المجموعة النسب بين العلاقات الخطية القائمة على التوازى والتعامد والتكرار سواء بالنسبة لتكرار شكل متوازى المستطيلات أو للخطوط المعزولة عن الطلاء.

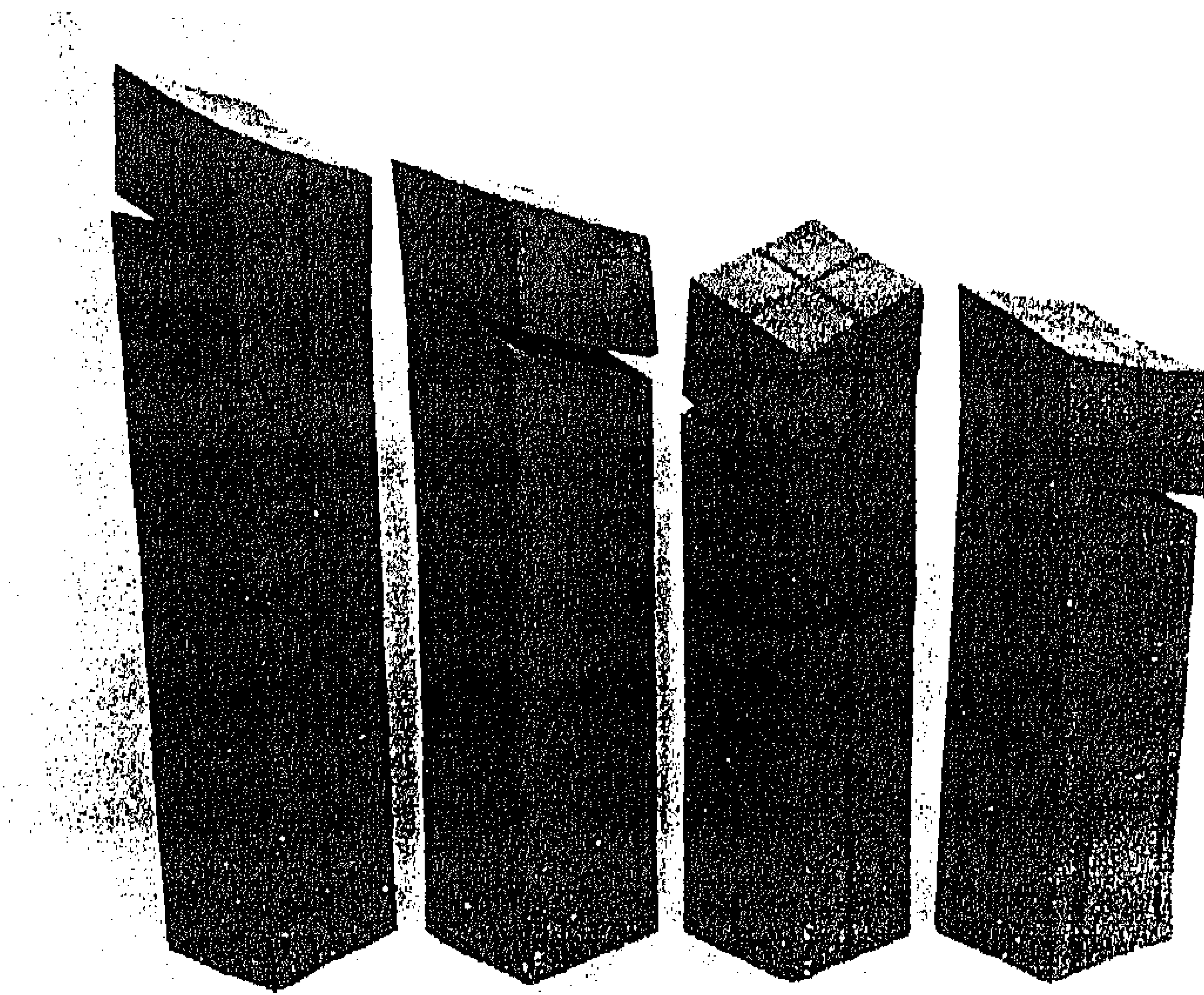
التصميم التركيبى والتجميعى:

يتكون العمل من مجموعة أجزاء ويظهر التنوع من خلال اختلاف أطوالها وبالتالى تزداد قيمة العمل من خلال الأجزاء التى تشكل تكوين فى الفراغ يختلف باختلاف وضع الأجزاء بالنسبة لبعضها، وهكذا يزيد التجميع من قيمة العمل الذى تتوافق أجزاءه المصممة على هذا الأساس،

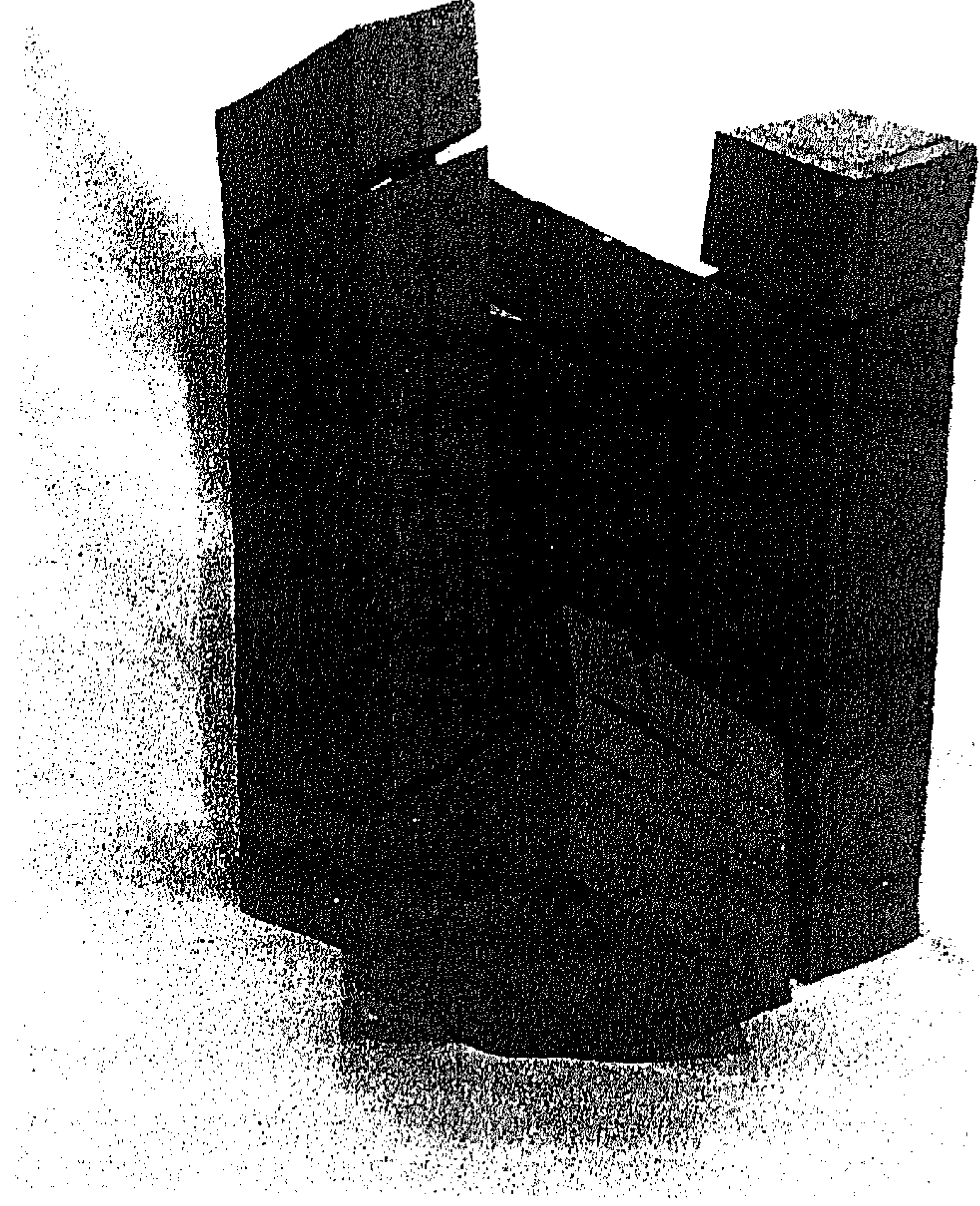
و حيث يؤدى تغير اتجاهات القطع والتحريك إلى الحركة حول العمل الذى تتغير فيه أيضا العلاقات الخطية لخطوط عزل الطلاء.

التصميم والخزف المعاصر:

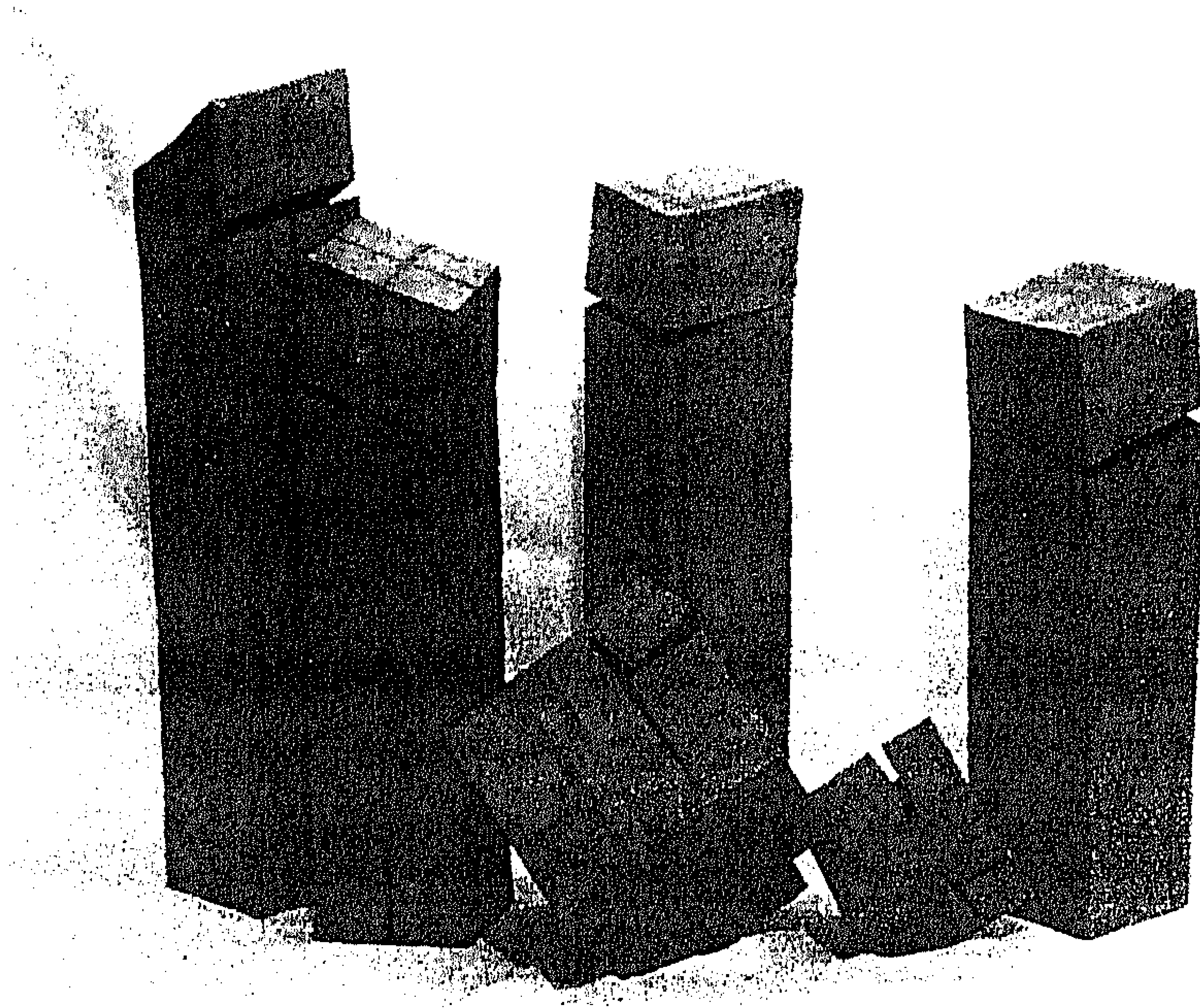
صمم الباحث وشكل أجزاء هذا العمل من خلال مجموعة من أساليب الخزف المعاصر التى اعتمد عليها فى اغلب أعمال تجربة البحث بالإضافة إلى تقنية عزل الطلاء الزجاجى، والتى استخدمها الباحث بشكل مختلف حيث أضاف طبقة خفيفة أخرى من الطلاء بعد رش الطبقة الأولى ونزع العازل لتصبح المنطقة المعزولة ذات طلاء زجاجى بلون وسمك مختلف، والأشكال الهندسية البسيطة التى يزيد معالجات الطلاء من ثراء الشكل فيها، كما يعتمد هذا العمل أيضا على العلاقات بين مجموعة الأجزاء وبعضها وبين أسلوب تنظيمها والفراغ المحيط والفراغ بين الأجزاء.



(صورة ٩١)
مجموعة العمل الثامن وتعتمد على استطالة وحدة المربع كمقطع افقى فى استطالة متوالية



(صورة ٩٢)
تجهيز فى الفراغ من مجموعة مختلفة لاستطالة شكل المربع إلى مكعب
ثم إلى متوازى مستطيلات



(صورة ٩٣)
تنظيم اخر فى الفراغ باستخدام عدد اكبر من الاشكال

العمل التاسع:

يتكون هذا العمل من ثلاثة أجزاء، تتغير فى الشكل تغير بسيط، وتتغير فى الوضع و الحجم، و العمل يتكون من جزأين متشابهين فى الوضع الأفقى، ويتكون كلا منهما من خمسة شرائح مربعة مفرغ فيها أربعة فراغات مربعة ويرتفع حول ضلعين من كل مربع شريحتين مثلثتين، وتتحرك المربعات حركة منتظمة فى اتجاه قطر المربع، أما الشكل الثالث فيوضع فى اتجاه رأسى، ويتكون أيضا من خمس شرائح مربعة ومفرغ فيها فراغات مربعة أيضا ولكن يحيط بكل ضلعين متجاورين شريحتين مثلثتين فى اتجاه معاكس لشرائح الضلعين الآخرين، والأعمال مطلية بالطلاء الزجاجى البنى المحمر و الأصفر فى تضاد لونى يعمل على تأكيد العلاقة بين أجزاء الشكل.

التصميم الإسلامى فى العمل:

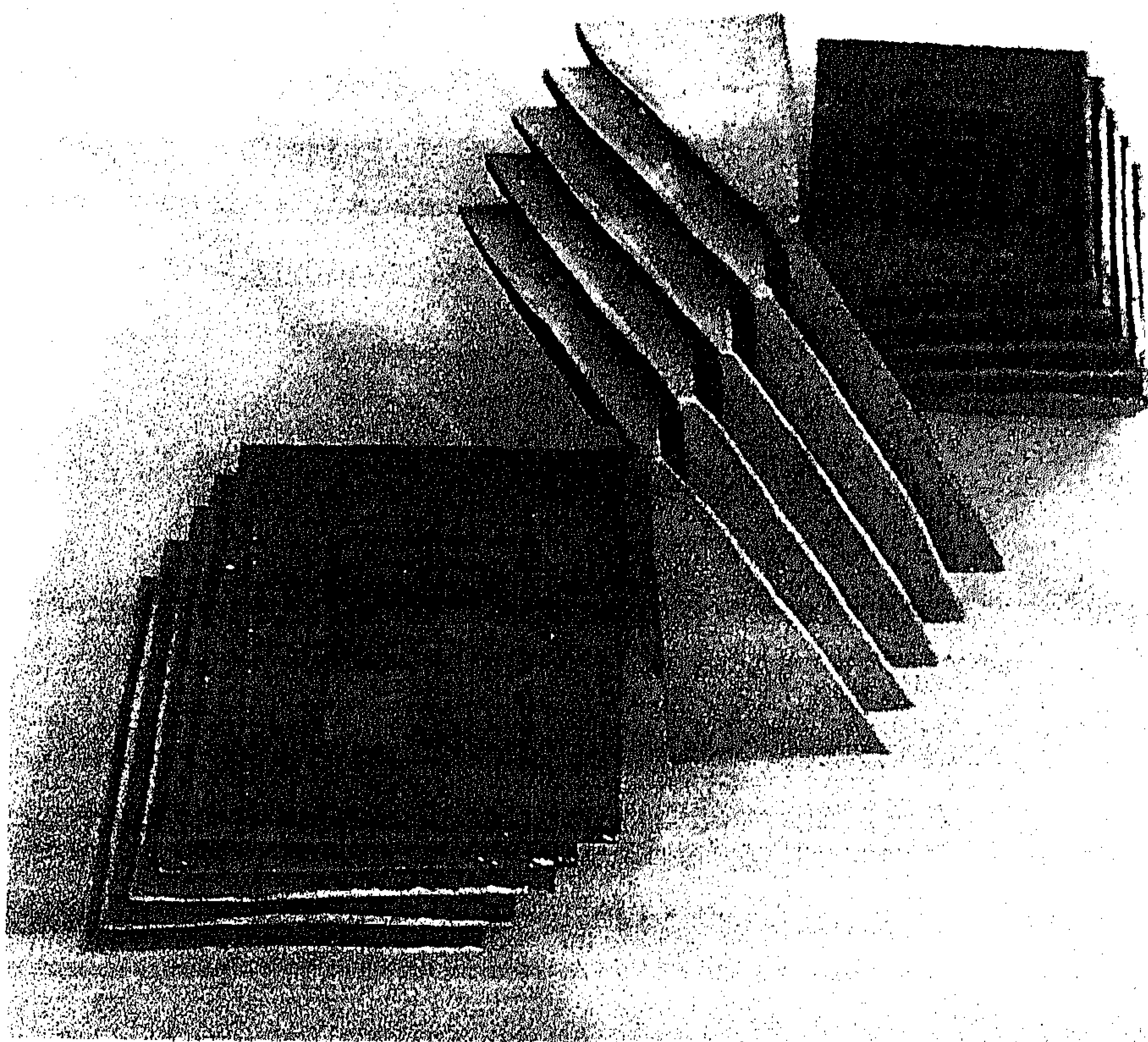
استخدم الباحث فى هذه المجموعة العلاقات الرياضية والهندسية فى الفنون الإسلامية التى أدت إلى ظهور الفن الحسابى الذى اعتمد على علم الجوريزم والذى يهتم بالحسابات الدقيقة، وقد استخدم الباحث هذا المفهوم فى تحريك الشرائح فى انتظامية دقيقة فى اتجاهين متعامدين للشكل الواحد، وتكرار الحركة نفسها فى مستويات متعددة يمكن أن نراه فى العمارة الإسلامية بين العناصر المختلفة كالمقرنصات والجداريات والمشربيات وغيرها، وقد استخدم الباحث أيضا هذا الأسلوب فى تكرار الحركة فى مجموعة أجزاء العمل.

التصميم التركيبى والتجميعى:

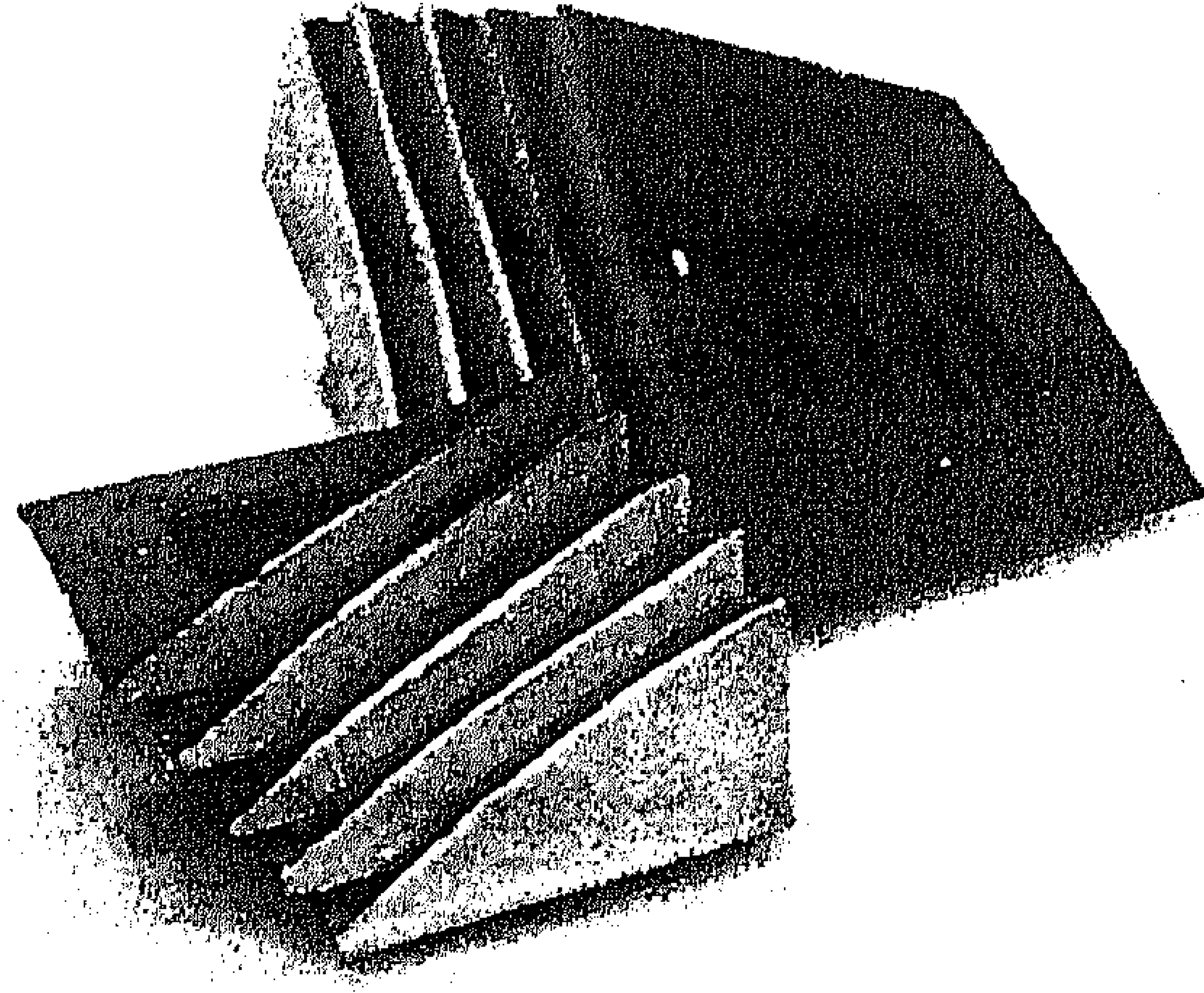
حيث يتشكل العمل من ثلاث أجزاء وتتضمن الأجزاء اتجاهات رأسية وأفقية وتضاد لونى، فان الأجزاء بهذا الشكل تؤدى إلى وجود علاقات بين الشكل والفراغ وتتحكم فى توزيع الفراغ بين فراغ افقى و رأسى وعلاقات لونية رأسية وأفقية و مائلة من خلال التضاد اللونى للشرائح واتجاهات تلك الشرائح، ويؤدى الفراغ النافذ فى الشكل الرأسى إلى رؤية بيئة ما وراء الشكل حيث يمكن أن تتفاعل الأعمال مع بيئة المكان التى تتواجد فيه خاصة إذا تم تكبير الأعمال ووضعها فى مكان عرض خارج القاعات كبيئة معمارية إسلامية معاصرة ليصبح العمل أكثر تفاعلا مع المكان وليؤدى فلسفة فن التجهيز فى الفراغ.

التصميم والخزف المعاصر:

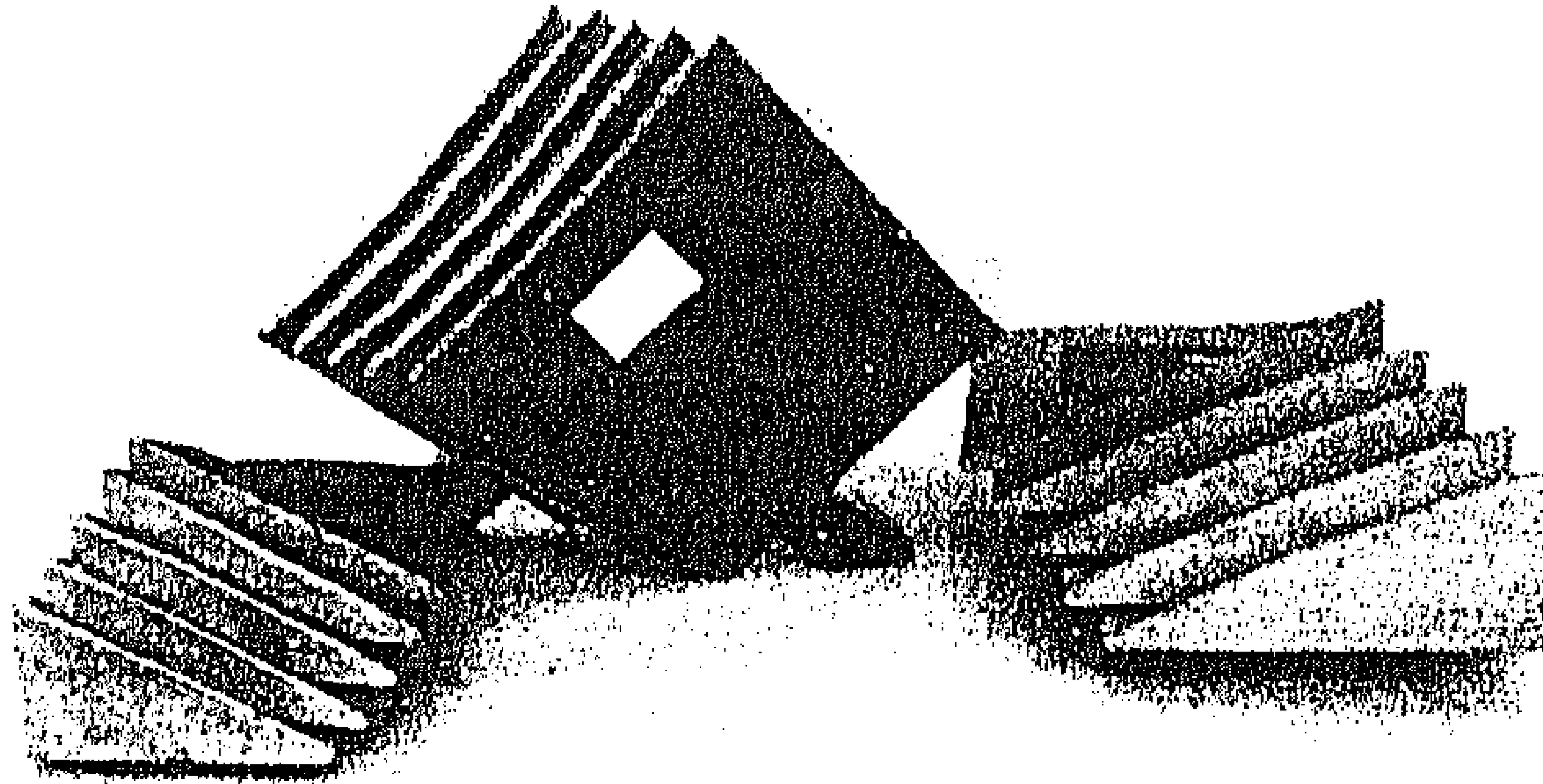
فى هذه المجموعة يشكل الباحث أجزاء العمل من خلال تشكيل يعتمد على الشرائح فقط وهو تشكيل لا استخدامى، كما يعتمد على علاقات بين الأشكال وتكرارات غير تقليدية فى التشكيل الخزفى، بالإضافة إلى التضاد اللونى الذى يعمل على التأكيد على تغيير اتجاهات الشرائح والعمل ككل، وهكذا يتوافق التضاد اللونى مع اللا تقليدية فى الشكل وذلك حيث تمثل علاقة اللون بالشكل سمة من سمات الخزف المعاصر.



(صورة ٩٤)
مجموعة العمل التاسع وتعتمد على التكرار والتراكب لوحدة المربع والمثلث فى اتجاهات افقية ورأسية فى نظام رياضى دقيق



(صورة ٩٥)
تنسيق فى الفراغ بين جزأين فقط من مجموعة العمل التاسع



(صورة ٩٦)
تنسيق اخر بمنظور اخر لمجموعة العمل التاسع فى امتداد افقى فى الفراغ

العمل العاشر:

يتكون العمل من ثلاثة أجزاء، اثنان منهم على هيئة شرائح مزدوجة تعلو أحداهما الأخرى وتصغرها، ويشكل الجزأين فى مجموعهم شكل مربع، يحتوى كل شكل منهم على قطع لمثلث فى الخط المقابل للشكل الآخر ليكونا مربع من الفراغ مائل بزاوية ٤٥° فى الخط الفاصل بينهم، كما يحتوى الشكلين على خط من عزل الطلاء يكمل شكل المربع بتجاور الجزأين، وقد صمم الباحث هذا الفراغ ليحتوى الجزء الثالث إلى يختلف فى الشكل ويتكون متوازى مستطيلات مربع القاعدة ومنتهى بنهاية مائلة، ويخترق هذا الشكل شريحة من المعدن صممها ونفذها الباحث لتصبح جزء من التصميم و تعمل فى نفس الوقت على حمل مربع على هيئة قضبان من شرائح الخزف، وتعمل الشريحة المعدنية على تعليق المربع الخزفى دون التصاق مباشر بأى شكل خزفى آخر.

التصميم الإسلامى فى العمل:

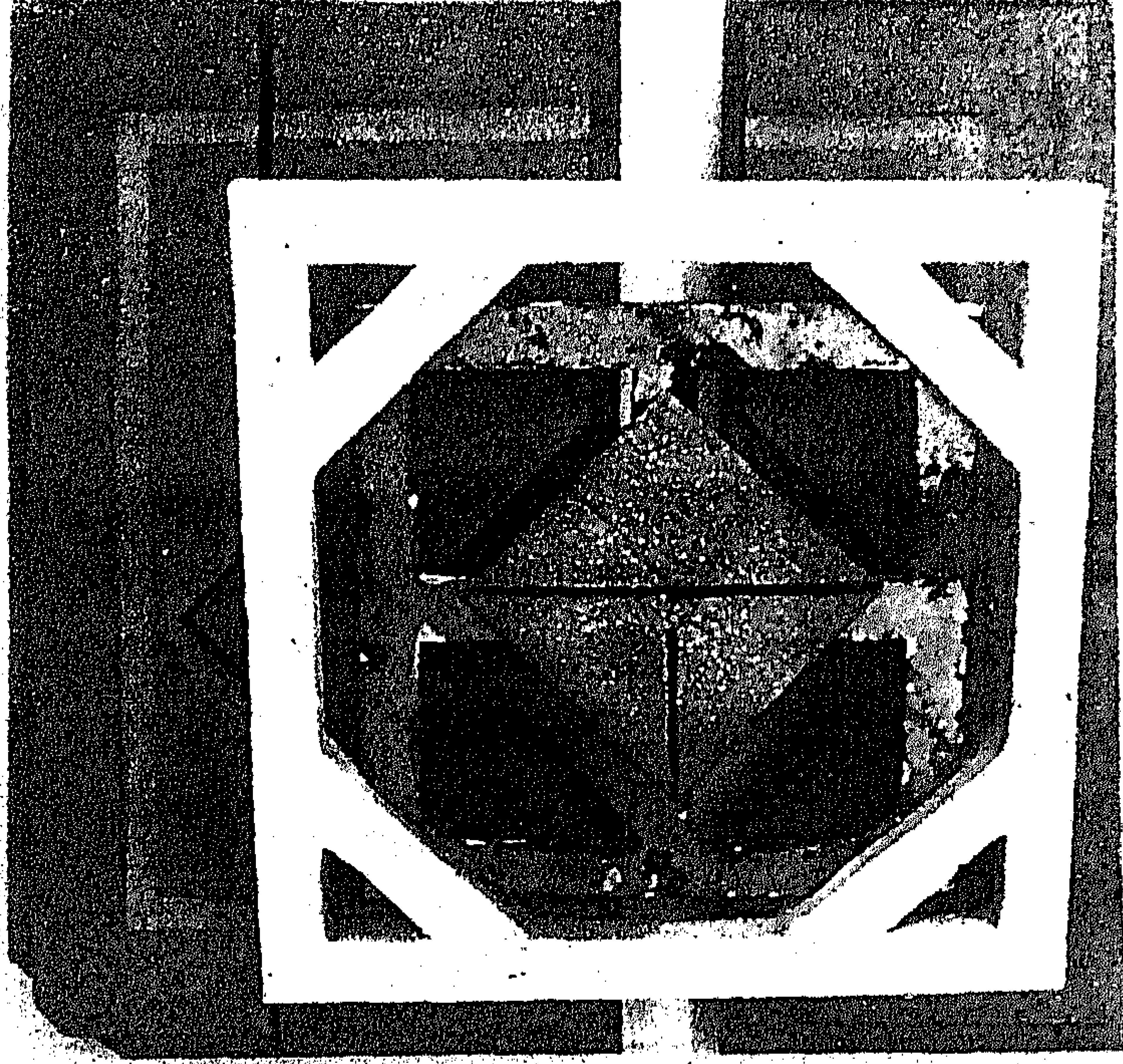
يتخذ الباحث شكل المربع كشكل أساسى فى مجموعة أجزاء العمل، وتتراكب المربعات وتتداخل فى مستويات تعلو بعضها كشرائح المجموعتين الأفقيتين أو يحتوي المربع لمربع آخر، فالمربع الأفقى يحتوى على مربع من عزل الطلاء الزجاجى، وتلك المربعات تحيط بمربع الشكل القائم الذى يميل مقطعه الرأسى بزاوية ٤٥° مجموعة المربعات الأخرى، والعمل بهذه الصورة يحتوى على تكرار لعنصر المربع بأكثر من أسلوب، يستطيع المشاهد بسهولة الإحساس بالعمل من مفاهيم الفن الإسلامى، كما أن استخدام اللون الأخضر هو من الألوان الشائعة فى الفن الإسلامى يساعد فى التأكيد على هذا الإحساس لدى المشاهد.

التصميم التركيبى والتجميعى:

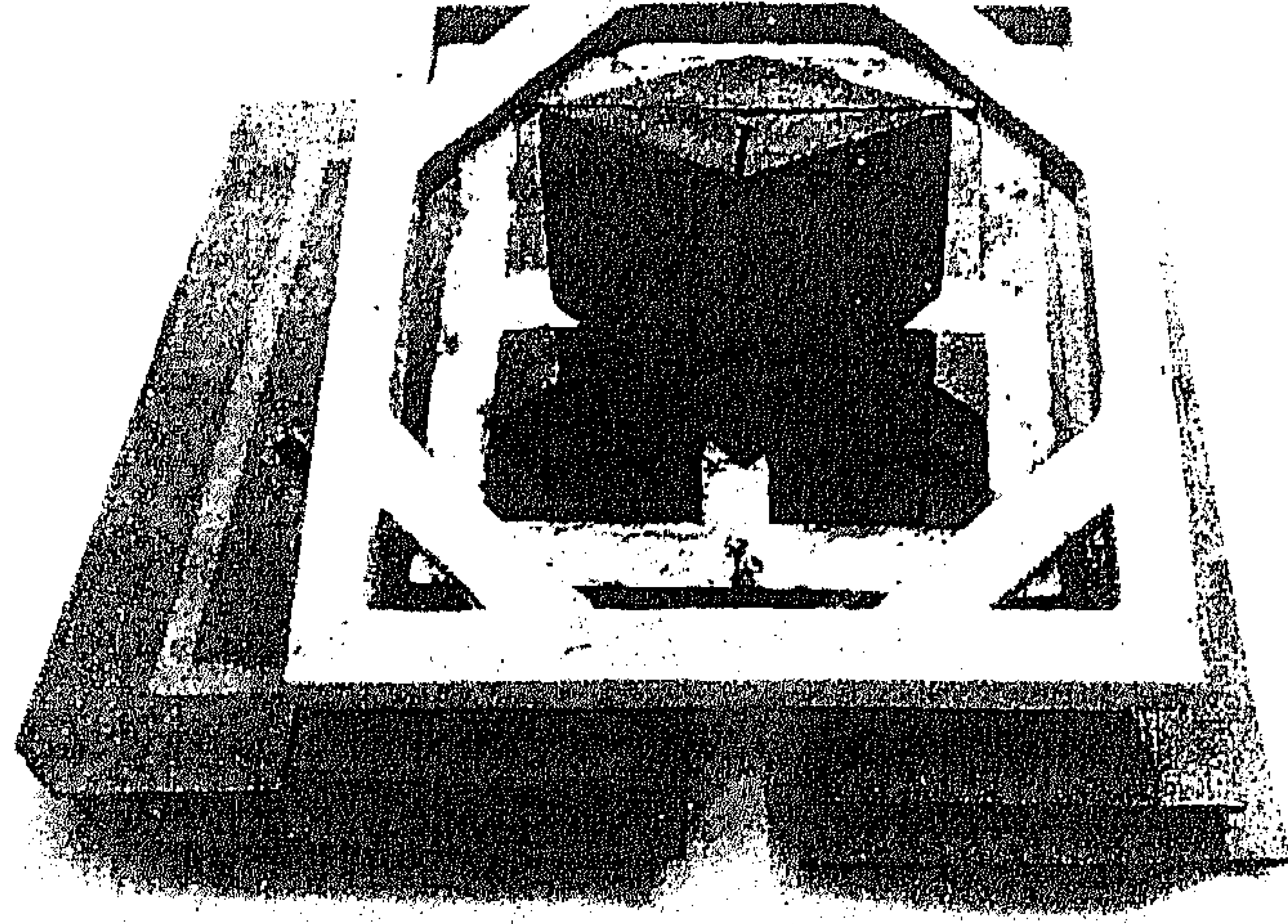
تنبنى فكرة العمل على أساس الأجزاء المكملة لبعضها البعض، فكل جزء وحده غير كاف لإيجاد قيمة جمالية أو تشكيلية، خاصة الجزأين الأفقيين، وهكذا فالعمل يكتسب قيمته من تجميع أجزائه التى تشكل وحدة واحدة، وهذه الأجزاء تزداد قيمتها بوجود فراغ يحيط بأجزائها، حيث يختلف الشكل إذا تم تشكيله من كتلة واحدة عن تشكيله من مجموعة أجزاء، والأجزاء الخزفية ليست فقط هى ما تتفاعل مع الفراغ لان الشريحة المعدنية قد صممها الباحث بتفريغ أربع مربعات تعمل على تقسيم الفراغ الداخلى لمربع القضبان الخزفية.

التصميم والخزف المعاصر:

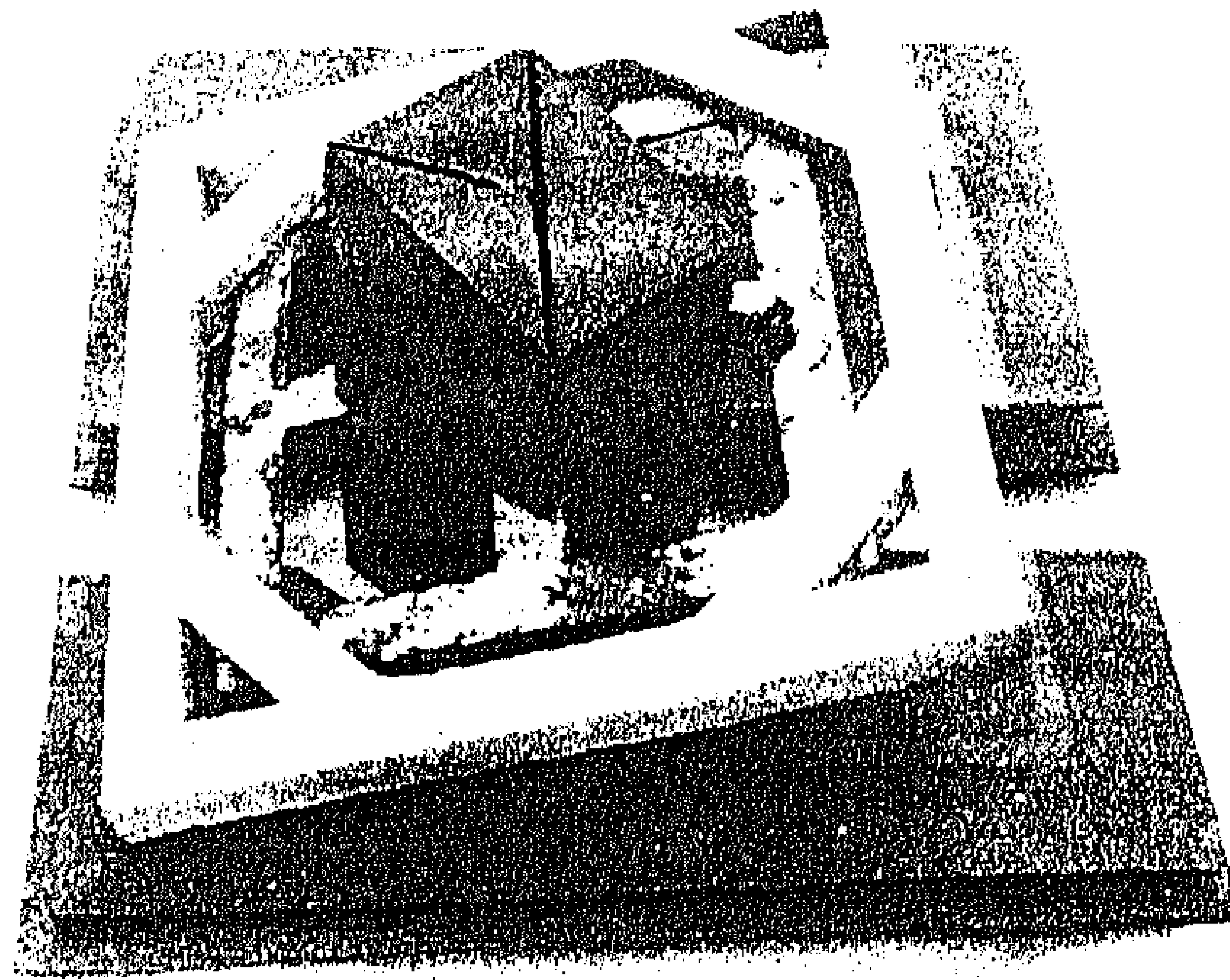
يحتوى هذا العمل على مجموعة من سمات الخزف المعاصر، فالشكل الهندسى الغير تقليدى فى علاقته مع أجزاء أخرى هو من سمات الخزف المعاصر، واستخدام خامة غير الخامات التقليدية فى الخزف والتى تدخل لأداء وظيفة تجميعية وتشكيلية فى أن واحد هى أيضا سمة أخرى هامة من سمات الخزف المعاصر، كما أن عزل الطلاء و التضاد اللونى بين أجزاء العمل الخضراء والصفراء ولون الطينة فى الخط المعزول وبهذا الأسلوب هى من تقنيات الخزف المعاصر، وهكذا استخدم الباحث محاور البحث الثلاثة فى تصميم و تنفيذ العمل.



(صورة ٩٧)
مجموعة العمل العاشر وعلاقة تراكب بين عدد من المكعبات واستخدام شريحة معدنية لتعليق مربع خزفى وإضافة تشكيل أخر لشكل المربع



(صورة ٩٨)
منظور جانبى للعمل العاشر



(صورة ٩٩)
العمل العاشر من زاوية أخرى

العمل الحادى عشر:

يتكون الشكل من أربعة أشكال أساسية، عبارة عن أربعة مسطحات مجسمة، وجاء التجسيم على أساس احد الشبكيات الإسلامية، التى تخير الباحث منها بعض الخطوط والمساحات لترتفع فى مستواها الأفقى عن باقي المساحة، ووضع الباحث المساحات والخطوط بحيث تصبح الأشكال الأربعة فى تجاورها على هيئة مربع مكتمل التصميم، وتصبح العلاقة بين الأشكال مرتبطة بمربع داخلى مائل بزاوية ٤٥°.

التصميم الإسلامى فى العمل:

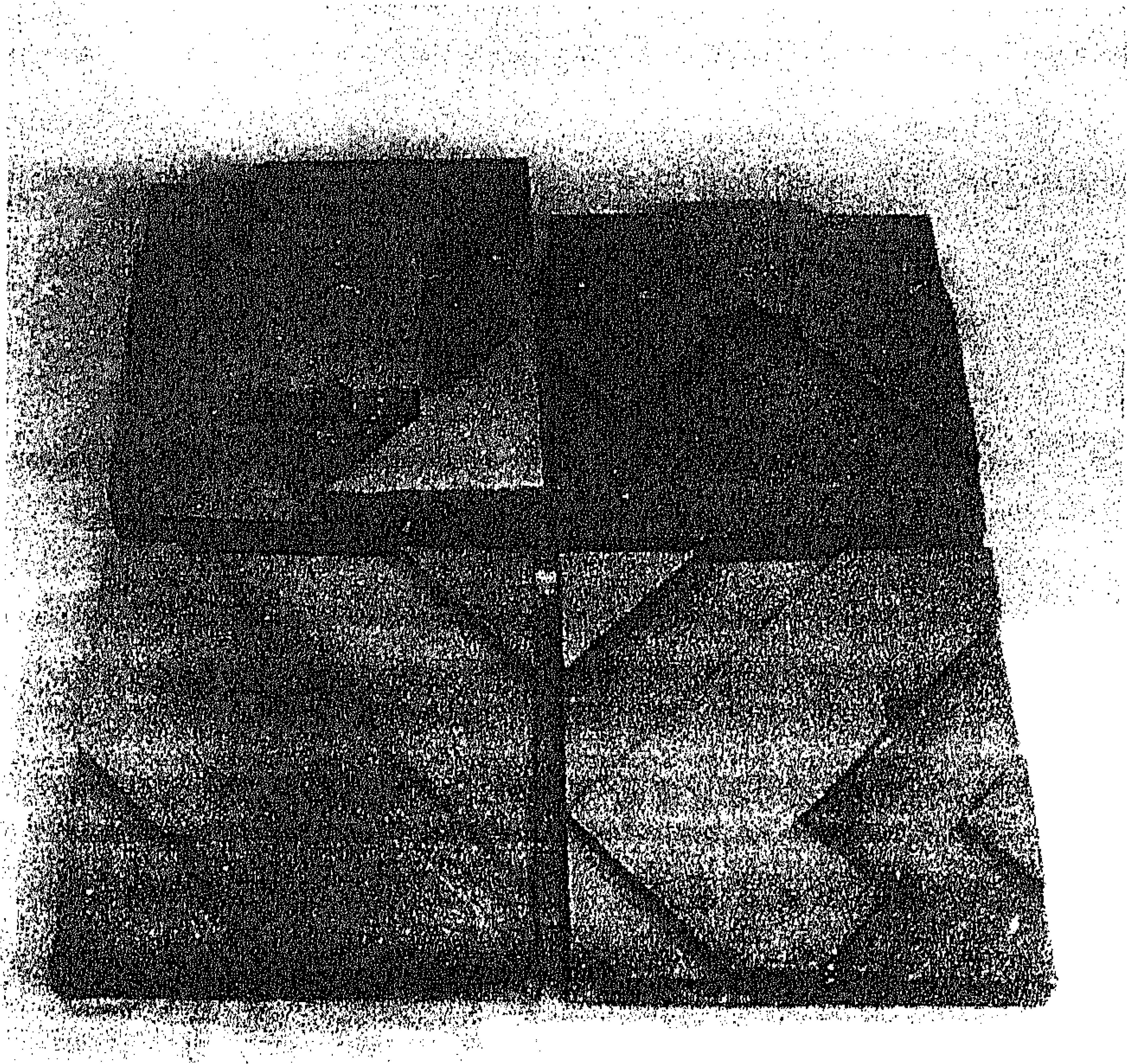
يتضح من العمل من خلال العلاقات الخطية وشكل المساحات ارتباطه بهندسيات الفن الإسلامى، فالمساحات والخطوط وأجزاء النجمة الإسلامية واضحة الارتباط بالفن الإسلامى، وذلك أن تناول فن التراث بمزيد من التفاصيل يؤدى إلى اقتراب العمل من الصورة الحقيقية لفن ذلك التراث.

التصميم التركيبى والتجميعى:

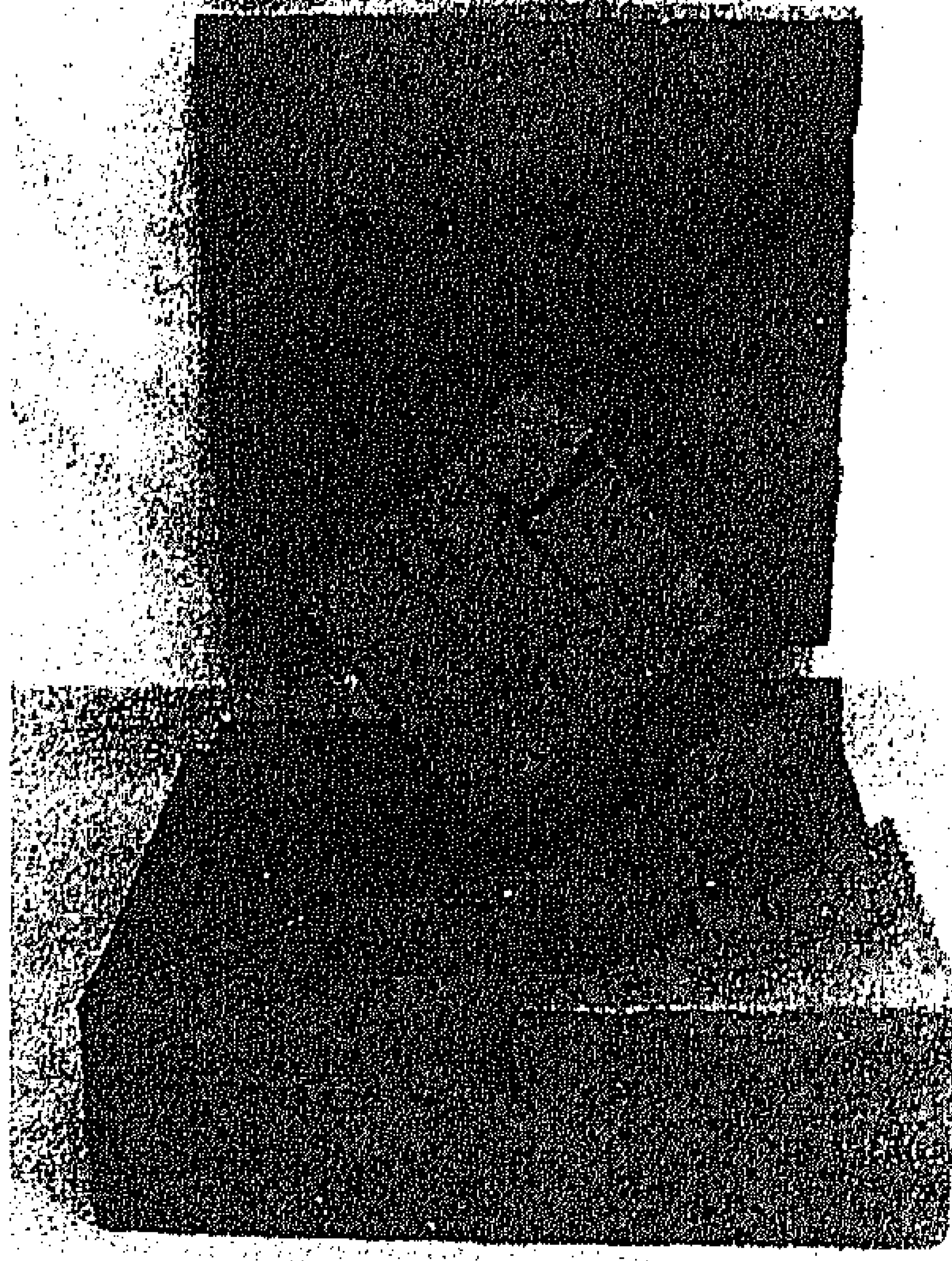
صمم الباحث و شكل أجزاء العمل على أساس أجزاء مكملة لبعضها البعض من خلال الخطوط والمساحات، كما صمم الباحث تلك الأجزاء مع إمكانية استغلالها لفراغ الأرض أو الأرض وجدار أو الأرض وجدارين، ويمكن لهذا النوع من التصميم تكرار أجزاءه بأى أعداد لتغطية جدار كامل أو أكثر مع أجزاء من الأرضيات ليستمر التصميم فى أى مساحة من الفراغ، كما يمكن أن يوضع شكل أخر فوق احد الأجزاء لتصبح العلاقة بين أكثر من شكل وأكثر من صياغة شكلية.

التصميم والخزف المعاصر:

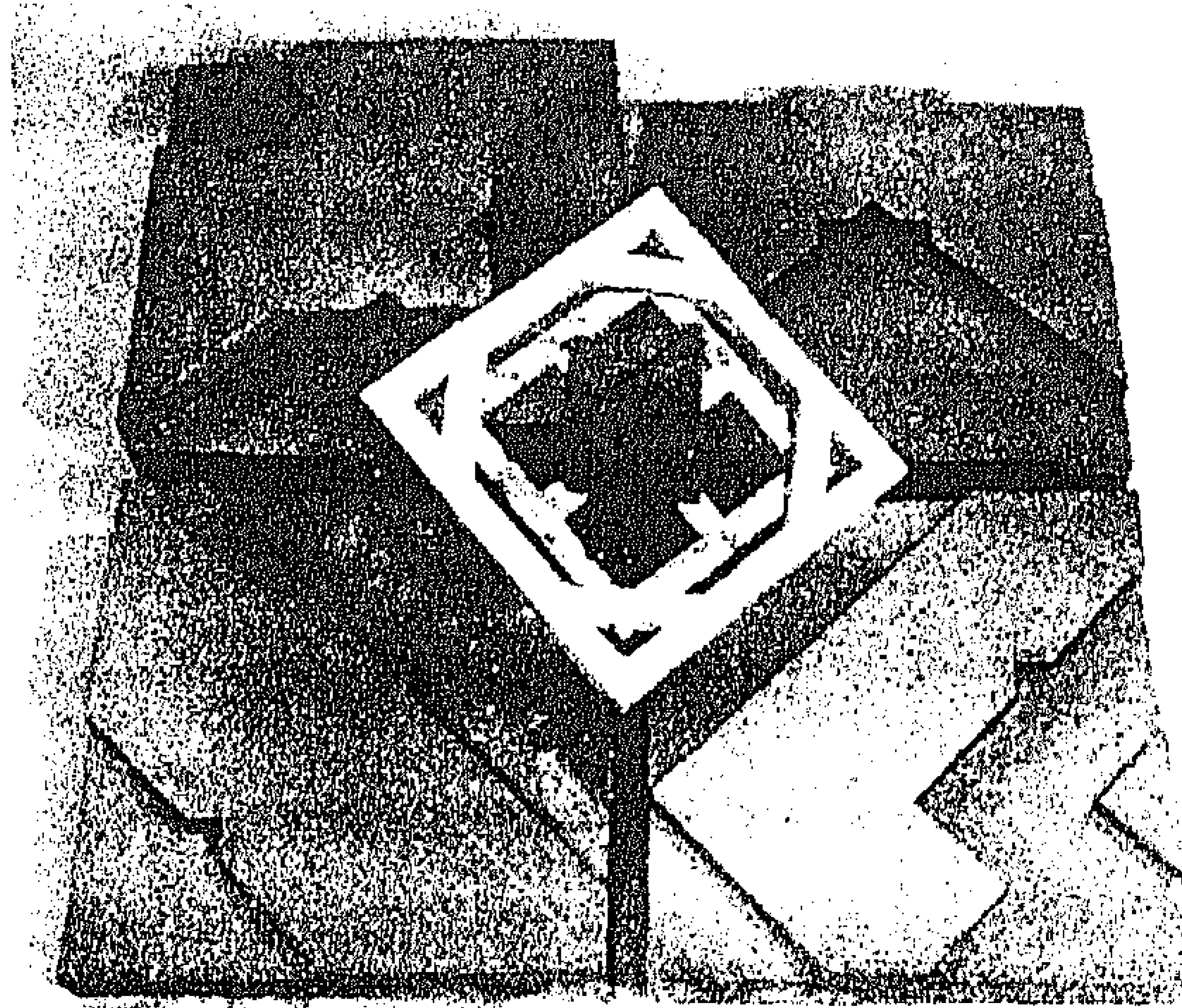
استخدام التصميم فى تغطية مسطحات مختلفة، وتصميمات ترتبط بالتراث وتصاغ ضمن أسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة من خلال فن التجهيز فى الفراغ يضع العمل ضمن الأعمال الخزفية التى تتسم بالمعاصرة.



(صورة ١٠٠)
العمل الحادى عشر وهو مجموعة من البلاطات المجسمة بناءا على شبكية هندسية إسلامية



(صورة ١٠١)
أجزاء من العمل الحادى عشر فى تراكب مع عمل أخر



(صورة ١٠٢)
تراكب أخر لكل أجزاء العمل الحادى عشر مع جزء من عمل أخر

النتائج والتوصيات

النتائج والتوصيات

أولا: النتائج

توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج من خلال البحث والتحليل فى مجال الفن الإسلامى بشكل عام و هندسيات هذا الفن بشكل خاص، كما توصل إلى مجموعة من النتائج فى مجال الخزف المعاصر وفنون ما بعد الحداثة، وذلك من خلال البحث فى أوجه التوافق والاختلاف بين هذه الفنون من الناحية الفلسفية والشكلية للوصول إلى أنتاج مجموعة من الأشكال الخزفية المعاصرة بالاستفادة من تلك الفنون، وكانت النتائج كالأتى :

١. توصل الباحث من دراسة الخلفية التاريخية والفلسفية للفن الإسلامى انه كانت للحضارات السابقة خاصة حضارات الشرق الأوسط دورا كبيرا فى تكوين شخصية الفن الإسلامى، ويرى الباحث أن منطقة الشرق الأوسط هى مهبط الديانات السماوية وذلك هو السبب فى الأسلوب التجريدى لفنون تلك الحضارات الذى تأثر به الفن الإسلامى والذى يتوافق وعقيدة المسلم فى البحث عما وراء الكون من قوانين دقيقة تنم عن قدرة الخالق، والتى كانت سببا فى الاهتمام بالفنون الهندسية.
٢. الفن الإسلامى يتمتع بسمة شغل الفراغ الحقيقى بأعمال وأشغال فنية و وظيفية مركبة ومجمعة، متوافقة ومتآلفة بالرغم من تنوع الخامات والتقنيات، وهو بهذه الصورة يتوافق مع فن التجهيز فى الفراغ من الناحية الشكلية وإن اختلف فى الهدف المضمون الفلسفى.
٣. صاغ الفنان الإسلامى عمارته وأثاثه وأدوات حياته اليومية من خلال فن يتضمن فلسفة عقيدته وثقافته وعلوم عصره، لتتحول الأشياء من مجرد الاستخدام الوظيفى إلى فن يحيط بالإنسان من كل اتجاه ليدفع الإنسان إلى التأمل والتفكر فى كل مكان وزمان من حياته، وهكذا يجب أن يكون الفن المعاصر على اتصال مباشر مع

المتلقى فى كل مكان خارج أو داخل القاعات، كما هو الحال فى فن التجهيز فى الفراغ.

٤. تتكامل فلسفة وثقافة وعلوم و فنون العصر الإسلامى إلى جوار الدور الأساسى الذى لعبته العقيدة، فكانت لعلوم الفلك والرياضيات دورا هاما فى الفن الإسلامى حيث توصل العرب إلى النظريات والقوانين الرياضية والهندسية التى آثرت العلوم والفنون العربية والغربية كعلم الجوريزم.

٥. امتد تأثير الفن الإسلامى فى فنون الغرب من عصر النهضة إلى الفن الحديث و فنون ما بعد الحداثة، سواء من الناحية الشكلية (عناصر وخطوط وكتابات) أو أساليب الصياغة (تجريد وهندسيات ونظم تكرار)، كما نجد الفن الإسلامى وقد استقى من علوم الحضارات السابقة وأضاف إلى علوم الحضارات التالية لتمتد الحضارة الإنسانية بالبناء الثقافى والفكرى والتكنولوجى، حضارة بعد الأخرى، مستفيدة من الحضارات السابقة والمعاصرة لها بالرغم من توافقها أو تضادها فى فلسفتها و أيدلوجيتها، فلا يمكن أن يكون هناك توافق مطلق أو تضاد مطلق ولكن هناك دائما بعض النواحى التى تضيف إلى الحضارات والثقافات الأخرى والتالية لها، وهكذا استفاد الباحث من تراث الفن الإسلامى للوصول إلى تصميم أشكال خزفية معاصرة.

٦. تختلف فنون الحداثة عن فنون ما بعد الحداثة (تتبع الحداثة الفلسفة التجميعية وتتبع ما بعد الحداثة الفلسفة التفكيكية)، وكلاهما قد استفاد من فنون الحضارات الكبرى ومنها الفن الإسلامى على اختلاف فلسفتهم وأساليبهم فى التعبير والصياغة.

٧. تهتم فنون ما بعد الحداثة بالموضوع والمضمون بشكل اكبر من اهتمامها بالأسلوب و التقنية الخاصة للفنان حيث يمكنه استخدام مفردات سابقة التصنيع، بينما تظهر شخصية الفنان من خلال وجهة نظره فى الموضوع من خلال تنظيم المفردات فى الفراغ، وهكذا تكون هناك عودة بشكل مختلف إلى فلسفة فنون الحضارات الكبرى التى لم يكن للفنان بصمة خاصة فيها بقدر ما للمضمون من أهمية، أما الاختلاف فهو فى احتواء الحضارات الكبرى لمضمون يعمل على تحقيقه كل الفنانين بأسلوب متقارب إلى حد

كبير بينما فنون ما بعد الحداثة تتضمن اختلاف وجهات النظر للفنان والمشاهد.

٨. تعتمد فنون ما بعد الحداثة على الخامات المتعددة والسابقة الصنع ومنها فن التجهيز فى الفراغ الذى يسعى إلى تواجد المشاهد بداخل العمل ووسط مفرداته ليكون العمل الفنى جزء من الواقع الملموس، والفن الإسلامى من عمارة وفنون خزف وزجاج و معادن هى فنون استخدامية، فهى من الفنون التى تتواجد فى الحياة الواقعية للإنسان ويعيش بها و فيها و تتخلل الفراغ الحقيقى الذى يحيا فيه الإنسان، ويتضمن العمل الفنى الإسلامى خاصة المعمارى مفردات لمجموعة من الفنانين والصناع المهرة فى تكوين واحد.

٩. أثرت العلوم والفنون التى ابتكرها العرب فى مجال الرياضيات والهندسة والفلك فى ظهور علم الجوريزم وهو علم الأرقام الصحيحة وأجزاءها الذى ساعد على دقة الحساب والنسب، وقد أدى هذا العلم إلى ظهور الحاسب الآلى وكان لذلك العلم والحاسب الآلى دورا فى ظهور الفن الحسابى الذى يمكن الاستفادة منه فى إيجاد علاقة بين الفن الإسلامى والفنون المعاصرة.

١٠. فى الفنون المعاصرة كلما كان الاستلهام من التراث الإسلامى ممتلئا بالتفاصيل كلما كانت النتائج قرٌيبة الشبه بفن ذلك التراث، وكلما قلت التفاصيل كلما اقتربت من المعاصرة.

١١. من خلال دراسة الباحث فى مجال تاريخ و فلسفة الفنون الإسلامية وفنون الحداثة وما بعد الحداثة توصل الباحث إلى أهمية ارتباط الفنون بالثقافة والبيئة المعاصرة، وكذلك الاهتمام بالتراث والفنون العالمية المعاصرة حيث هى ضمن ثقافة الإنسان المعاصر فى عصر المعلوماتية وسرعة الاتصال، وهذا لتكون فنوننا ذات تواجد فعال فى العالم المعاصر الواحد، وألا يصبح الأمر واقعا مفروضا علينا نتبع فيه ثقافات وفلسفات لا دور لنا فيها، ثم تكون ثقافتنا وفنوننا تقليدا من صنع الآخرين.

١٢. ضرورة الدراسة النظرية لتاريخ فن الخزف والفلسفة التى تبعها فى فنون التراث المختلفة لإدراك قيمته ومعرفة مراحل تطوره للاستفادة منها فى فلسفة فن الخزف المعاصر وارتباطه بالمحلية

والعالمية، فقد أصبح فن الخزف المعاصر يتبع مدارس ومذاهب الحداثة وما بعد الحداثة.

١٣. الاهتمام بالأسلوب التجريبي في التشكيل والتقنيات في مجال فن الخزف للوصول للإدراك الجيد لخصائص وسمات خامات الخزف وإمكانياتها و المعالجات الحرارية والمتغيرات التي تطرأ على الشكل أثناء وبعد الحريق، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الممارسة الكاملة لفن الخزف من تشكيل و طلاء وحريق.

١٤. يمنح التراكب والتجهيز في الفراغ فن الخزف مجالا أوسع في نطاق التجريب في التعبير الفني والتقنيات.

١٥. نظرا للمتغيرات الشكلية والفلسفية لفنون الحداثة و ما بعد الحداثة والتي دخل فن الخزف المعاصر في نطاقها فقد أصبح فن الخزف يتمتع بتقنيات وأساليب مستحدثة من استخدام الخامات المتعددة التي تضيف إلى الشكل الخزفي خواص أخرى كاستخدام شرائح أو قضبان معدنية رفيعة لم تكن خامة الطين وحدها يمكن أن تؤدي إلى نفس النتيجة.

١٦. تتكامل الأشكال التركيبية والتجميعية والمجهزة في الفراغ في فن الخزف المعاصر من خلال البلاطات الخزفية المسطحة أو الأشكال المجسمة أو كليهما في منظومة متوافقة.

ثانيا: التوصيات

تناولت الدراسة الحالية التحليل الفلسفى والشكلى لكل من هندسيات الفن الإسلامى كمصدر للقيم الجمالية والتشكيلية من التراث، وفن التجهيز فى الفراغ كمصدر من مصادر للقيم الجمالية والتشكيلية من فنون ما بعد الحداثة المعاصرة، وأيضا التحليل الفلسفى و الشكلى لسمات الخزف الحديث، لاستخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية معاصرة، وبعد الدراسة والتحليل والوصول إلى النتائج السابقة يوصى الباحث بالأتى:

١. ضرورة الدراسة النظرية لتاريخ فن الخزف والفلسفة التى تبعها فى فنون التراث المختلفة لإدراك قيمته ومعرفة مراحل تطوره للاستفادة منها فى فلسفة فن الخزف المعاصر وارتباطه بالمحلية والعالمية.
٢. ضرورة الربط بين الدراسات النظرية والعملية لفن الخزف وفلسفة فنون التراث بشكل عام، والعلاقة بين فن الخزف والفنون الأخرى فى نفس التراث لما لذلك من إمكانية فى زيادة القدرة على الإبداع فى مجال الشكل الخزفى المعاصر وإدراك قيمه الجمالية وكيفية ارتباطه بالفنون والحياة الاجتماعية المعاصرة.
٣. الاهتمام بدراسة الأساليب والتقنيات الخزفية المعاصرة، المحلية والعالمية، حيث التقنيات المتعددة فى التشكيل واستخدام الخامات المتعددة والحريق والطلاء الزجاجى تزيد من القدرة على إنتاج أشكال خزفية جديدة ومعاصرة.
٤. الاهتمام بالأسلوب التجريبى فى التشكيل والتقنيات فى مجال فن الخزف للوصول للإدراك الجيد لخصائص وسمات خامات الخزف وإمكانياتها و المعالجات الحرارية والمتغيرات التى تطرأ على الشكل أثناء وبعد الحريق، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الممارسة الكاملة لفن الخزف من تشكيل و طلاء وحريق.
٥. البحث فى إمكانيات إيجاد علاقات بين التشكيل والقيم الجمالية لفن الخزف وطرق وأساليب التشكيل والقيم الجمالية فى الفنون الأخرى كفنون العمارة وأعمال المعادن والزجاج والخشب

وغيرها، حيث يمكن الوصول إلى قيم جمالية وأساليب تشكيلية جديدة فى مجال الخزف.

٦. الاهتمام بدراسة الفنون المعاصرة (فنون الحداثة و ما بعد الحداثة) للتعرف على أحدث الأساليب والتقنيات والفلسفات التى يمكن أن تضيف إلى فن الخزف.

٧. مزيد من الدراسات القائمة على الاستفادة من التراث بأساليب معاصرة، للخروج من نتائج البحث بنقاط توافق بينها يمكن أن تؤدى إلى أساليب أو صياغات شكلية جديدة فى مجال فن الخزف والفنون عامة، ولاستمرار الحفاظ على الهوية الثقافية فى ظل التغيرات العالمية والتوجه نحو العولمة الذى إما أن نسعى إليه ونتواجد فيه بثقافتنا وهويتنا أو نجده يؤثر فينا ولا نؤثر فيه.

٨. الاهتمام بالتوجه بفلسفة العمل اتجاه القاعدة العريضة من المشاهدين بمختلف ثقافتهم والتفاعل الحقيقى مع المشاهد ليؤدى الفن دوره الحقيقى فى المجتمع.

المراجع

أولا: الرسائل العلمية

١	احمد عبد الكريم	تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠
٢	اشرف كمال الدين مصطفى	مفهوم البنائية فى الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانات التشكيلية للخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١
٣	السيد العربى على الديب	مدخل تجريبى لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية فى التصميم باستخدام الكومبيوتر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠
٤	ايمن الصديق على السمرى	المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١
٥	زينب احمد رأفت السجينى	أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨
٦	عادل محمد ثروت	المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١

٧	محروس أبو بكر عثمان	سمات الخزف الحديث والإفادة منها فى تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨
٨	محمود محمد السعيد	دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائي للمقر نص، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٣

ثانيا: المراجع العربية

١	أبو صالح الالفى	الفن الإسلامى، أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف بمصر، بدون تاريخ نشر
٢	احمد أبو زيد	المدخل إلى البنيوية، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٥
٣	احمد فخرى	دراسات فى العالم العربى، بدون دار نشر، بدون تاريخ نشر
٤	بطرس البستانى	رسائل أخوان الصفا، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ نشر
٥	توفيق احمد عبد الجواد	تاريخ العمارة والفنون الإسلامية ، المطبعة الفنية الحديثة ، ١٩٧٠
٦	جون ديوى	الفن خبرة، دار النهضة العربية، ترجمة د:زكريا إبراهيم، ١٩٦٣
٧	زكى محمد حسن	فنون الإسلام، دار الفكر العربى ، بدون تاريخ نشر
٨	زكى نجيب محمود	فى تحديث الثقافة العربية، دار الشروق، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، القاهرة
٩	سعاد ماهر محمد	الفنون الإسلامي، هلا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠٠٢
١٠	سمير الصايغ	الفن الإسلامى،قراءة تأملية فى فلسفته و خصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨
١١	شاكر مصطفى	الفنون الإسلامية، المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩
١٢	عبد الفتاح رواسى قلعة جى	مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١
١٣	عصام عبد الله	الجذور النتشوية لما بعد الحداثة، بحث منشور،مجلة الفلسفة والعصر،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،العدد الأول، السنة الأولى، أكتوبر

١٤	عفيف البهنسى	العمران الثقافى بين التراث والقومية، دار الكتاب العربى ، الطبعة الأولى ،١٩٩٧
١٥	عفيف البهنسى	الفن والإستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المجلد الثالث، دار الرائد العربى اللبنانى، ١٩٨٣
١٦	عفيف البهنسى	جماليات الإبداع العربى، دورية فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦
١٧	عفيف البهنسى	دراسات نظرية فى الفن العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ نشر دراسات نظرية فى الفن العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ نشر
١٨	عفيف البهنسى	من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٩٧
١٩	غازى مكداشى	وحدة الفنون الإسلامية، عمارة، خط، موسيقى، دراسة جمالية فلسفية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت و طبعة أولى، ١٩٩٥
٢٠	فاسلان هوينجر	الانثروبولوجيا والحداثة، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو، ديسمبر، ١٩٩٧، ص:
٢١	محمد زينهم	التواصل الحضارى للفن الإسلامى وتأثيره على فنانى العصر الحديث، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١
٢٢	مهدى مطشر	الموضوعية Installation، الندوة الدولية الموازية لبينالى القاهرة الدولى السادس، ١٩٩٩.
٢٣	هربرت ريد	معنى الفن، ترجمة سامى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨

ثالثا: المراجع الإنجليزية

1	Achille Bonito Oliva	Transavantguarde, International Milan, 1982
2	C.H.Bert	Islamic Ornamental design ,Hasting House Publishers , New York1980
3	Claude Levi-Strauss	Anthropologie Structural, Paris, 1958
4	George Rickey	Constructivism ", origins and evolution, studio vista, London, 1967
5	Ian Chilvers	The Oxford Dictionary of Art,Oxford University, New York, 1988
6	Issam El-Said & Ayse Parman	Geometric concepts in Islamic art, Biddles LTD- Guild Ford, England, 1976
7	J.V.Daval	In art actual, Annuelskire, 1980
8	John Lock:	Isometric Perspective designs, Dover Publications, INC, New York, 1981
9	Lyotard	The postmodern condition , Manchester , 1984
10	Nicolas De Oliveira and others	Installation Art, smithsonian press, USA, 1994
11	Robert Atkins	Op.cit
12	Sol Lewitt	paragraphs in conceptual art, Art form, V-I, 1970
13		The 20th Century, London, 1996
14	Internet	http://www.islamicart.com/ main/architecture/impact.html
		http://www.verostko.com/algisea94.

		http://www.verostko.com/algorithm.html #Note%201
		http://plus.maths.org/issue8/features/art
		http://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_ibn_Musa_al-Khwarizmi

ملخص البحث

ملخص البحث

عنوان البحث:
الإفادة من الاسلوب الهندسى فى الفن الإسلامى فى عمل أشكال خزفية معتمدة على العناصر المركبة والمجمعة

الفصل الأول: خلفية البحث وحدوده

يحدد الباحث فى الفصل الأول مشكلة البحث وهدفه وهما استخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية قائمة على الاستفادة من الدراسات التحليلية للهندسيات الإسلامية لإنتاج أشكال مجمعة ومركبة من شكلين أو ثلاثة أو أكثر كعمل واحد منظم فى الفراغ، ثم يحدد حدود البحث ومنهجيته.

الفصل الثانى: تحليل الفنون الإسلامية و التجميعية والخزفية

- يتناول الباحث فى هذا الفصل دراسة وتحليل فلسفة الفن الإسلامى ونشأته وتطوره والعوامل التى أثرت فى تحديد سماته، وتأثره بالحضارات السابقة عليه، وتأثيره فى الحضارات الأخرى وحتى فنون العصر الحديث
- يتناول الباحث فن التجهيز فى الفراغ وتعريفه وارتباطه بفنون ما بعد الحداثة وسماته الشكلية التى نشأت عن التوجه نحو الفلسفة التفكيكية، كما يتناول المرجعية التاريخية لظهور هذا الفن سواء فى العصر الحديث أو فنون الحضارات القديمة
- يقوم الباحث بدراسة العناصر التى تربط بين الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ، ثم يتعرض لدراسة أساليب وتقنيات وفلسفة فن الخزف الحديث

الفصل الثالث: التحليل الشكلى للهندسيات الإسلامية والخزف المركب

- يتناول الباحث فى هذا الفصل تحليل نظم الهندسيات الإسلامية من أسس رسم المفردة وأسس تكراراتها فى الشبكيات

- يقوم الباحث بتحليل عناصر من العمارة الإسلامية والخامات والتقنيات والأساليب التشكيلية التى تتسم بوحدة مضمونها واستخدمها الفنان الإسلامى خارج وداخل العمارة فى منظومة متراكبة ومتجمعة فى الفراغ الداخلى والخارجى للبيئة المحيطة
- يتعرض الباحث لدراسة و تحليل مفهوم التركيب والتجميع فى الفراغ فى مجال الخزف الحديث من خلال مجموعة من أعمال المصريين والأجانب

الفصل الرابع: محاور التصميم والتطبيقات الخزفية

- يصل الباحث فى هذا الفصل إلى استخلاص المحاور التصميمية للأشكال الخزفية والتى تتلخص فى تحويل الهندسيات الإسلامية المسطحة إلى مجسمة والتى استخدم الفنان الإسلامى أسلوبا منها فى بناء المقرنصات
- يحدد الباحث بعض نظم الهندسيات الإسلامية التى تبنى على أساسها الأشكال الخزفية
- يقوم الباحث بتحديد العلاقة الفراغية للأشكال المركبة والمجمعة
- يقوم الباحث بتنفيذ أشكال خزفية من خلال التقنيات والتصميمات التى توصل إليها ثم يحدد الباحث النتائج والتوصيات

النتائج:

١. يمكن إيجاد محاور تصميمية من خلال الهندسيات الإسلامية وفن التجهيز فى الفراغ لأشكال خزفية حديثة.
٢. اتاحت إمكانيات الخزف الحديث الاستلهام من الفن الإسلامى بشكل معاصر
٣. اتاح فن التجهيز فى الفراغ استحداث أشكال خزفية معاصرة.
٤. يمكن إيجاد علاقات بين فن التجهيز فى الفراغ والفن الإسلامى.

التوصيات:

١. المزيد من الدراسات القائمة على الاستفادة من التراث بأساليب معاصرة.
٢. البحث والدراسة والتجريب فى مجال الخزف الحديث من حيث الفلسفات والتقنيات وأساليب التشكيل للوصول إلى مزيد من التطور فى فن الخزف الحديث.
٣. الاهتمام بالجوانب التاريخية والفلسفية فى تدريس فن الخزف لما لهذه الجوانب من دور فى إدراك قيم الشكل الفلسفية والتعبيرية، والتى تساعد فى إمكانيات البحث والتطوير.

- The researcher's analysing for Islamics architectures and it's materials, technics and forming types that aggregate and install in space to form a great unity.
- Studying the concept of installation at modern ceramic field made by Egyptians and foreigns artists.

Chapter Four: ***pivots of designs and performing the ceramic forms***

- The researcher put the design pivots of the ceramic forms that depends on the results of latest searches.
- In this Chapter the researcher making some ceramic forms by the design pivots.

Results:

1. It could make designs for modern ceramics by The utilization of the geometrical type of the Islamic and the installation art.
2. This way of designing helps to make modern ceramics by excogitate of Islamic art.
3. It could make a relation between Islamic and installation art.

Injunctions:

The researcher commends to

1. More studying for heritage by modern wayes.
2. More studying for modern ceramics, and it's technics and philosophy.
3. More recognition by history and philosophy sides at teaching ceramics.

Research Summary

Research Title:

The utilization of the geometrical type of the Islamic art to preform ceramic forms depending on installed and constructed forms

Chapter One: ***The background and limits of the research***

In the first chapter the researcher determines the problem background and it's aim,that they are educing some pivots of designs for ceramic forms depending on The utilization of analytic studies for geometrical islamic art to produce installing and constructing forms of two, three or more as one work install in space, Then the researcher determines the limits and the method of research.

Chapter ***Two: analysing the Islamic, installation and ceramic arts***

- Studying and analysing the islamic art philosophy, it's start, phylesis and the agents which worked to organize it's type, and also studying other civilization effects on it and it's effecting in others till modernism.
- Studying installation art, it's definitions, it's postmodernism relations, the forms type which growth from the dissociation philosophy, studying the growth history at contemporary or old civilizations.
- Studying the elementes which joining between Islamic and installation arts, then Studying types, technics and philosophy of modern ceramics.

Chapter Three: ***The forming analyse of islamic geometrical and installation ceramics arts***

This chapter contains

- The drawing bases of geometrical islamic items, that the repitition of it forming geometrical islamic types.

Research Summary



Faculty of Art Education
dimensional modeling dept.

The utilization of the geometrical type of the Islamic art to preform ceramic forms depending on installed and constructed forms

Submitted to the faculty of art education , Helwan university,
In partial fulfillment of the requirements for the doctor dgree
in art education philosophy

Prepared by

Ashraf kamal el-din moustafa

Supervised by

Prof. Dr.

Mahros Abo Bakr Othman

Prof. of ceramic, Head of
dimensional modeling dept.

Prof. Dr.

Amina Mahmod Kamal abeed

Prof. of ceramic, the faculty
minister of high studies

2006